La politique

du Ministère de la Culture et de la Communication

dans le domaine de la création musicale

et de la musique contemporaine

- Analyse et Propositions -

Alain Surrans
novembre 2004

Cette étude commandée par la DMDTS à l'agence PREMIER'ACTE a été réalisée par
Alain Surrans

en collaboration avec
un comité de pilotage composé, pour la DMDTS, de
Brigitte Bigorgne, Didier Cormier, Gilles Detilleux, Pascal Dumay, Michèle Durand, Catherine Fagart, Catherine Forest, Catherine Lephay-Merlin, Alain Lucchini, Dominique Ponsard, Fernand Vandenbogaerde .

Responsabilité de l'étude au sein de la DMDTS : Catherine Lephay-Merlin

Comité éditorial : Gilles Detilleux, Pascal Dumay, Catherine Fagart,
Alain Lucchini, Fernand Vandenbogaerde

Edition : Tuan Luong

Directeur de la publication : Jérôme Bouët

SOMMAIRE

Pages

INTRODUCTION

La lettre de mission du directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, en date du 12 juillet 2004, indiquait clairement l'objet de la présente mission : *une analyse de l'ensemble des mesures consacrées par l'Etat au soutien de la création musicale*. Cette analyse devant, très logiquement, porter sur *l'adéquation des procédures et des outils à la réalité des besoins de la création musicale aujourd'hui*, elle imposait une méthode privilégiant la mise en perspective permanente des données, des situations et des organismes étudiés.

Le choix a donc été fait de *caractériser*, plutôt que de décrire et analyser dans le détail, et ce d'autant que la DMDTS a réalisé ces dernières années des nombreuses évaluations dont les conclusions nous ont été communiquées et que nous n'avions pas à redoubler. Plus intéressant et fertile apparaissait le *croisement* des mesures existantes en faveur de la création musicale avec les objectifs généraux poursuivis aujourd'hui par le ministère de la Culture et de la Communication, tels qu'ils sont exprimés dans les *Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant*, rendues publiques à la mi-octobre 2004.

La politique du ministère de la Culture et de la Communication en faveur de la création musicale et de la musique contemporaine a été jalonnée, depuis trente ans, de périodes fastes (ou du moins considérées comme telles aujourd'hui), entrecoupées de phases de stagnation, pour ne pas dire de régression. A l'époque où la musique, avec la danse, était prise en charge par une administration centrale encore indépendante de celle gérant le théâtre et les spectacles, trois directeurs placés à la tête de cette administration ont conçu et mené pour la musique contemporaine de véritables plans de développement : Jean Maheu (1974-1979), Maurice Fleuret (1982-1987) et Thierry Le Roy (1990-1993). A partir de Maurice Fleuret s'est affirmée la préoccupation du ministère de la Culture et de la Communication d'agir sur trois registres :
- le soutien aux créateurs, par des aides directes ou à travers leurs œuvres ;
- la mise en place et le développement d'outils de création, production et diffusion propres à la musique contemporaine ;
- une plus grande intégration de la création musicale et de la musique contemporaine dans le travail de production et de diffusion des institutions dites *généralistes*, qu'elles soient musicales ou pluri-disicplinaires.

En phase *dynamique*, ces trois registres apparaissent complémentaires. En phase plus *passive*, les mesures mises en place semblent constituer un ensemble disparate, voire incohérent. Cette impression est d'autant plus forte, aujourd'hui, pour les responsables d'une direction d'administration centrale qui désormais gère aussi le secteur théâtral, beaucoup plus unifié que celui de la musique, dans ses pratiques artistiques et professionnelles.

Retrouver l'unité d'une politique dans la diversité des mesures, tel a été le fil rouge de notre réflexion. On pourra le vérifier dans les pages ci-après, en remarquant les nombreux renvois d'un chapitre à l'autre, d'une proposition à l'autre. Ces renvois ont permis d'éviter les redites. Ils nous ont épargné, en outre, une réflexion sans doute oiseuse sur le *plan* de notre étude, lequel reprend, très simplement et dans l'ordre, les trois registres évoqués ci-dessus.

C'est également le souci de retisser la politique à travers les mesures qui nous a conduit, au-delà de l'analyse, à émettre des *propositions* concrètes, au nombre de 10, que nous avons regroupées à la fin du présent document. On remarquera que la moitié de ces propositions portent sur une clarification des cahiers des charges et des conventions d'objectifs de diverses institutions. Les autres, dont la mise en œuvre demanderait des moyens financiers nouveaux, visent pour l'essentiel à compléter des dispositifs existants par des mesures relativement simples.

Notre rapport pourra apparaître un peu *rapide* sur certains aspects. C'est que nous avons eu le souci de ne pas nous étendre sur des questions qui sont traitées globalement par le ministère de la Culture et de la Communication (ainsi le statut des compositeurs, englobé dans une réflexion plus large sur les auteurs *et* les compositeurs, ou encore le nombre insuffisant de lieux de diffusion pour la musique *acoustique*, sur laquelle une réflexion est en cours et qui ne concerne pas que la musique contemporaine). Nous avons également traité assez rapidement les questions de la recherche musicale, qui n'entraient dans le champ de notre analyse que par le biais de leur relation avec la création – ainsi que le précisait notre lettre de mission.

Nous avons préféré nous concentrer, conformément à la commande reçue, sur les dispositifs existants, en faveur de la création musicale et de la musique contemporaine, pour en interroger la pertinence, en dégager les forces et les faiblesses, enfin pour suggérer, au fur et à mesure, des évolutions qui supposent, pour certaines, de moyens nouveaux en proportions significatives.

***

Mieux *intégrer* le soutien à la création musicale et à la musique contemporaine dans l'ensemble de la politique de la DMDTS passe par une réflexion d'ensemble qui ne doit pas pour autant chercher à *simplifier*, et surtout pas à *réduire*. Il y dans la vie de la musique aujourd'hui une très grande diversité, qui ne doit pas être vécue comme un problème mais bien comme une richesse. Les années qui sont suivi la fusion, au sein de la DMDTS, des anciennes directions « musique-danse » et « théâtre-spectacles » ont vu s'exprimer des thèses, des points de vue, des visions prétendument globales qui, à nos yeux, ne prennent pas en compte les réalités de la musique.

Nous avons donc souhaité compléter la présente introduction par un bref relevé de réalités souvent mal prises en compte, sur la musique en général et la musique contemporaine en particulier. Ces considérations nous ont guidé tout au long de notre réflexion, et l'on en retrouvera l'écho au fil des pages qui suivent.

Nous adoptons la forme volontiers provocante de la réfutation pour rendre notre propos plus clair.

Le concert classique n'est pas voué à la disparition. Ne sont persuadés de ce déclin prétendu irréversible que les programmateurs *généralistes* peu sensibles à la musique (beaucoup confessent cette *infirmité*) et quelques programmateurs de musique (surtout parisiens) effrayés par les mauvais chiffres de fréquentation de leurs institutions. Certes, la *forme* du concert doit évoluer, mais pas en se laissant *contaminer* par le spectacle : le public ne vient pas surtout *voir* mais d'abord *entendre,* sentir la vibration musicale en direct. L'écoute reste première. C'est vrai aussi pour les musiques actuelles, même si les concerts y sont conçus souvent comme des *performances*. Rappelons au passage que les 23 orchestres permanents subventionnés par la DMDTS rassemblent presque autant de spectateurs, chaque saison, que les 40 Centres dramatiques nationaux. Le concert a encore de beaux jours devant lui.

L'insuffisance de la diffusion ne se pose pas dans les mêmes termes pour la musique et pour le spectacle. Les rythmes de production sont en effet très différents. Pour un ensemble ou un orchestre, il faut une semaine de répétitions pour monter un programme, et non pas cinq ou six comme pour un spectacle. Une formation permanente peut ainsi présenter jusqu'à 35 programmes différents par saison. Chacun n'est donné que deux ou trois fois, mais la diffusion peut atteindre 100 concerts par an, ce qui n'est pas négligeable. Le rythme de production propre au concert permet un *turnover* bien plus grand des programmes, qui explique qu'une création ne soit pas forcément exploitée. En fait, toute la musique (là encore, les musiques actuelles sont aussi concernées) se produit en un flot ininterrompu d'où n'émerge durablement qu'une petite partie de la production. Une telle constatation n'empêche nullement d'inciter à une plus grande exploitation des créations musicales ou à des reprises plus fréquentes, surtout pour des œuvres qui demandent aux compositeurs un énorme investissement. Mais elle ne doit pas être perdue de vue.

La musique contemporaine n'est pas *élitiste*. Il suffit d'assister aujourd'hui aux concerts des nos centres de création pour s'en rendre compte. Un public rajeuni, passionné, s'intéresse de près aux innovations technologiques et artistiques. C'est l'un des phénomènes majeurs de la dernière décennie : la démocratisation des outils de composition musicale assistée par ordinateur a libéré chez les jeunes une créativité qui a revalidé toute la politique menée depuis vingt ans par le ministère de la Culture et de la Communication en matière de recherche musicale (politique pourtant violemment décriée au début des années 1990). Que Pierre Henry soit considéré comme leur grand-père par les musiciens *techno* a quelque chose de réjouissant… et indique bien clairement que la musique contemporaine n'est pas *élitiste* par nature. Certes, on pourra convenir avec Marc Fumaroli (pour une fois !) que : *«Les œuvres capitales, et les œuvres tout court, naissent invisiblement, dans la crèche du petit nombre. Elles se font reconnaître naturellement, parfois très lentement, et même leur grande notoriété, lorsqu'elle se produit, est portée par le petit nombre.»*

Du fait de ce *flot continu* de création musicale qu'on évoquait plus haut, il est en effet nécessaire qu'existe un *premier cercle* dans lequel les œuvres se font entendre, connaître, par un petit nombre d'*aficionados* qui porteront vers d'autres cercles la réputation des musiques qu'ils ont élues. Ce premier cercle est moins une élite qu'un petit monde de professionnels et de passionnés, au même titre que les galeristes pour les arts plastiques ou que le milieu de l'édition pour la littérature.

Le milieu de la musique contemporaine française n'est pas replié sur lui-même. Même s'ils sont aujourd'hui moins nombreux aux postes de commande des institutions, les compositeurs sont très présents dans la vie musicale. Surtout, le milieu de la création est l'un des plus ouverts qui soient sur l'Europe, et bien au-delà. Très souvent, le *premier cercle* de diffusion des créations est un cercle largement international (grâce notamment aux radios, aux concours, aux festivals). C'est une dimension du rayonnement de la musique contemporaine française qui n'est pas toujours bien prise en compte par les collectivités publiques.

Les compositeurs ne s'épuisent pas en vaines querelles esthétiques. L'opposition entre *néo-sériels* et *néo-tonaux*, complaisamment relayée par la presse spécialisée, voire par la presse nationale à intervalles réguliers, n'a que très peu de fondement musical. Certes, une nouvelle génération de compositeurs est apparue ces dernières années, qui pratique un retour très sensible à la tonalité. Certains d'entre eux ont d'ailleurs séduit de nombreuses institutions généralistes de musique, qui leur passent commande d'œuvres d'un accès apparemment plus facile, pour les interprètes comme pour le public. Cette émergence crée une réelle tension, qui tient cependant plus de la lutte *politique* (au sens de la conquête et de la défense de territoires) que de la querelle esthétique. La plupart des compositeurs ne se reconnaissent pas dans des combats que, au plan musical, ils considèrent à juste titre comme des combats d'arrière-garde. En fait, la diversité de la création musicale est telle, aujourd'hui, que les *courants* sont parfois difficiles à cerner. D'aucuns regretteront ce manque de lisibilité, qui peut ressembler à un manque de lignes de force. Ainsi Jean-Dominique Marco, directeur du festival *Musica* de Strasbourg, pour qui *«il manque à la création musicale d'aujourd'hui l'état de crise qui lui permettrait d'aller plus loin»*. D'autres considèreront que le fait, pour un compositeur, de ne pas être en réaction, en opposition à une *théorie dominante* lui permet de développer son propre langage, en toute liberté, et d'élaborer des œuvres qui n'aient pas les faiblesses inhérentes à tout *contre-manifeste*. On se gardera de trancher entre ces deux visions.

La musique contemporaine n'est pas vouée à la confidentialité. Les succès existent en musique contemporaine. On n'en donnera ici que deux exemples : celui du *Concerto pour violon* de Bernard Cavanna, qui a connu près de vingt exécutions depuis sa création il y a sept ans ; celui de *Medeamaterial*, opéra de chambre de Pascal Dusapin qui a été donné dans quatre productions différentes – dont la plus récente à Lausanne il y a deux ans. Le passage d'un *premier* à un *deuxième cercle* de notoriété, s'il n'est pas un phénomène massif, continue de fonctionner pour les compositeurs d'aujourd'hui, et pas seulement avec des pages réputées faciles d'accès.

Il faut souligner, en outre, le succès durable ou croissant des festivals de musique contemporaine qui visent à élargir l'audience de la création musicale : *Présence* et

Agora à Paris, *Musica* à Strasbourg, les festivals des Centre nationaux de création musicale de Lyon, Marseille et Nice. On insistera aussi, plus loin, sur le développement des résidences de compositeurs dans les orchestres et sur le retour de la création, depuis dix ans, dans les maisons d'opéra.

On pourrait encore mentionner les chiffres de vente, parfois très éloquents, de certains disques de musique contemporaine. Dans un marché pour le moins déprimé, la création musicale maintient sa présence, non seulement parce qu'elle est soutenue, mais parce qu'elle participe à une diversité attendue par le public.

***

Les quelques observations d'ordre général que nous avons tenu à énoncer dans les lignes qui précèdent peuvent sembler exagérément optimistes. En fait, elles veulent montrer *le verre à moitié plein* avant que notre analyse et notre réflexion, dans les pages qui suivent, le présentent – parfois – *à moitié vide*.

Nous avons évoqué, à plusieurs reprises, la diversité qui nous semble caractéristique de l'époque actuelle. Pour mieux qualifier cette diversité, il faudrait lui accoler aussitôt le terme d'innovation. Les quinze dernières années ont été en effet très riches en nouveautés dans le domaine de la musique. Elles ont vu éclore une très grande créativité dans la pratique des musiques actuelles, avec l'apparition de mouvements, tels le *raï*, le *rap* et la *techno*, nés au cœur de pratiques sociales. On peut dire que le poids croissant des grands produits de consommation *formatés* par les multinationales du disque n'a fait que stimuler, en réaction, l'invention de nouveaux univers musicaux, rompant avec le *main stream* d'une variété internationale mâtinée de rock.

Le domaine des musiques savantes n'est pas resté figé, lui non plus. Le développement, amorcé dans les années 1970, de la musique jouée sur instruments anciens est ainsi devenu un mouvement large et profond : un véritable renouvellement, non pas tant du répertoire que de la pratique et de l'écoute ; une exploration par la sensibilité de l'*ailleurs* que peuvent représenter les siècles passés et leurs musiques.

Dans ce contexte, la création musicale peut et doit garder toutes ses chances. Elle participe à une diversité attendue, désirée, à un besoin de nouveaux univers musicaux. Certes, cette musique *savante* ne trouvera pas tout de suite une large résonance dans le grand public – en dehors de Puccini, Ravel et Richard Strauss, combien de compositeurs, au siècle dernier, ont connu de leur vivant une réelle popularité ? Le terrain lui est néanmoins plus favorable qu'on ne l'espérait il y a vingt ans. Lui donner de nouveaux moyens pour arpenter ce terrain n'est ni vain, ni superflu.

A/ DES COMPOSITEURS ET DES ŒUVRES

Le musicologue Fred Goldbeck, dans les années 1960, expliquait fort joliment la « révolution copernicienne » qui depuis le début du XXe siècle a déplacé le compositeur, naguère *soleil* de la galaxie, vers la périphérie d'un système musical dont les interprètes sont devenus les astres glorieux. Qu'aurait dit cet observateur lucide s'il avait été spectateur des vingt dernières années du même siècle, qui ont vu en outre les étoiles de la musique populaire supplanter, non par leur notoriété (qui n'est pas un fait récent) mais par l'aura culturelle dont elles sont désormais créditées, les compositeurs qualifiés de *sérieux* selon la terminologie de la Sacem, plus lourde de sens que jamais.

Le créateur de musique *sérieuse* semble aujourd'hui «coincé» entre les musiciens interprètes, qui se partagent l'essentiel des crédits publics (maisons d'opéra, orchestres, festivals) ou privés (à travers le disque notamment), et les musiciens *populaires* investis de la légitimité qu'apporte un succès large et immédiat. Il se voit cantonné dans un ridicule espace vital qui, en fait, ne lui permet pas de vivre de son art.

Est-ce une nouveauté ? Pas vraiment ! Hier comme aujourd'hui, la composition n'a jamais nourri son homme, à de rares exceptions près, et sauf si cet homme choisissait, tel un Arthur Honegger naguère ou un Laurent Petitgirard de nos jours, d'associer à la composition *sérieuse* celle de musiques plus fonctionnelles et lucratives pour les variétés, le théâtre, le cinéma et plus récemment pour la télévision.

S'appuyant sur l'exemple des pays communistes qui offraient aux créateurs un statut de salariés d'Etat, des compositeurs de différentes générations ont milité et militent encore, en France, pour un tel statut, difficile à articuler avec celui du droit d'auteur, dont notre pays est un pionnier et qui s'est inscrit dans le droit privé. Même dans les époques les plus favorables, ces revendications n'ont jamais été vraiment prises en compte.

Or la définition et la défense du droit d'auteur n'apportent pas aux compositeurs un statut digne de ce nom. Il y là un manque terrible, et l'ensemble du milieu de la musique est sensible aux efforts que déploie l'actuel ministre de la Culture et de la Communication pour apporter aux auteurs et compositeurs les droits sociaux liés à l'exercice de leur métier, comme à celui de toute profession reconnue (notamment l'accès à des retraites complémentaires, à une formation continue, etc.).

Il reste que les *carrières* des créateurs de musique *sérieuse* se réfléchissent d'une manière globale, mettant bien entendu au premier plan les questions de statut, de rémunération, de reconnaissance du travail d'écriture et de création, mais intégrant aussi des données plus générales sur les parcours professionnels des compositeurs, leurs expériences, leur insertion dans la vie musicale et dans la société.

A-1 – Les « autres » métiers du compositeur

Commencer par ses *autres* métiers pour évoquer la condition du compositeur peut sembler paradoxal, voire provocant. Ce choix est délibéré : il s'agit là d'une question préoccupante.

Dans une société qui permet aux jeunes issus des classes moyenne et supérieure de différer jusqu'à l'approche de la trentaine l'entrée dans la vie active ; dans une société où, par ailleurs, les outils de la création – notamment musicale – se sont démocratisés et individualisés grâce à l'informatique, la difficulté d'exercer à plein temps le métier de compositeur de musique *sérieuse* n'est plus aussi clairement perçue que naguère. De nombreux aînés en font la remarque : *«Les jeunes compositeurs s'illusionnent, puis s'étonnent et deviennent parfois revendicateurs, avant de s'aigrir prématurément».*

Les mêmes aînés doivent admettre, dans le même temps, qu'ils ont pour la plupart renoncé à certains des *autres* métiers qui, il y a vingt ans encore, étaient pour eux autant de débouchés naturels : il y a moins de compositeurs aujourd'hui que naguère parmi les chefs d'orchestre, les directeurs de conservatoires, parmi les responsables de Radio France ou parmi… les inspecteurs de la musique au ministère de la Culture et de la Communication. Ces métiers – ceux de l'*institution* en général – demandent aujourd'hui des compétences plus approfondies, moins musicales, et/ou exigent un investissement toujours plus grand. Ils suscitent de moins en moins de vocations parmi les musiciens qui souhaiteraient pouvoir poursuivre, parallèlement, une activité de composition musicale. C'est un problème grave : le reflux des compositeurs a été accompagné d'une perte d'influence et d'une réelle déperdition pour la création. On a pu le vérifier à l'occasion de la polémique provoquée par la réorganisation de l'antenne et des services musicaux de Radio France, il y a quatre ans.

On notera encore que, malgré le développement de l'enseignement spécialisé de la musique dans les vingt-cinq dernières années, le *gisement d'emplois* pour les compositeurs n'y a guère progressé.

Dans ses* Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant, *la DMDTS suggère, en écho à cette préoccupation, la mise en place, dans l'enseignement supérieur, de départements de formation continue. Une telle mesure peut en effet s'avérer salutaire pour les compositeurs dès lors que ces départements leur offriraient des formations les préparant à un ou plusieurs* autres *métiers.

A-2 – La formation des compositeurs

On rappellera cependant que tous les créateurs français ne sont pas issus d'établissements d'enseignement supérieur ; c'est d'ailleurs une excellente chose. Un jeune compositeur bénéficie, en France, de propositions diversifiées de formation, excellent antidote à un certain académisme de la création contemporaine, sensible dans d'autres pays où les *écoles* sont bien plus marquées, quoi qu'on dise, que dans le nôtre.

La plupart des formations sont assurées par l'enseignement spécialisé (CNSM mais aussi classes d'électroacoustique des CNR), par les centres nationaux de création musicale, l'Ircam, la FEMIS... D'autres existent en dehors de l'institution et permettent des rencontres internationales : les sessions de Royaumont et du Centre Acanthes, qui doivent être confortées dès lors que leurs responsables gardent le souci d'offrir une réelle ouverture par rapport aux enseignements existant en France.

Il faut encore mentionner les *bourses de séjour à l'étranger,* même si les plus importantes ne sont pas liées à des enseignements. Les bourses de longue durée (Académie de France à Rome, Casa Velasquez) sont parfois critiquées. Le jeune créateur serait plus enfermé dans les prestigieuses maisons qui l'accueillent que confronté vraiment à d'autres univers artistiques ; en outre, l'arrachement à cet « exil doré », au terme du séjour, serait une épreuve difficile pour un jeune créateur condamné ensuite à la précarité. Dans la liste des pensionnaires de la Villa Médicis et de la Casa Velasquez, depuis vingt ans, on n'en retrouve pas moins un grand nombre de compositeurs aujourd'hui reconnus au plan international et qui ont donc bénéficié, à un moment important de leur parcours, des meilleures conditions pour approfondir leur réflexion tout en partageant *a minima* le quotidien des autres disciplines pratiquées par leurs collègues. Le dispositif garde donc toute sa pertinence.

Les *bourses Villa Médicis hors les murs,* d'une durée plus limitée, permettent à des compositeurs – comme à des artistes d'autres disciplines – de concevoir et préparer un projet basé sur des rencontres dans un autre pays. Les exemples, là aussi, sont nombreux de réussites indéniables qui justifient la poursuite du dispositif.

Les formations offertes aux jeunes compositeurs constituent un ensemble très divers et qui peut sembler peu cohérent. Leur intérêt réside néanmoins dans cette diversité même, dans leur ouverture et dans la part qu'y prennent des structures, tels les centres de création musicale, l'Ircam ou la Fondation Royaumont, apportant aux compositeurs l'environnement d'une activité professionnelle de création, de production et de diffusion.

Cette question de l'environnement professionnel est très importante pour l'insertion des compositeurs. C'est pourquoi l'on souscrira volontiers au projet de mise en place de départements, intitulés* studios*, visant au démarrage des carrières de compositeurs et arrangeurs ou de groupes musicaux, figurant dans les* Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant *de la DMDTS.

Le principe d'une alternance entre formation au sein d'établissements d'enseignement supérieur et intégration au sein de structures de création, de production, voire de diffusion, est un excellent principe. On mentionnera, pour exemple, une initiative récente, couronnée de succès et dont on pourrait s'inspirer : celle de l'*ARCAL*, compagnie de théâtre musical installée à Paris, qui propose à de jeunes compositeurs de suivre chacun, durant quatre mois, une de ses productions nouvelles, en lui apportant une rémunération assimilable à une bourse.

Chaque compositeur s'intègre à la production dans des fonctions musicales diverses (assistant à la direction musicale, travail de chef de chant, régie son…) et peut ainsi acquérir une connaissance très complète des processus de production. Preuve du succès de cette formule : trois des quatre compositeurs invités à ce jour ont élaboré ensuite un projet d'œuvre de théâtre musical, dont l'ARCAL a assuré la production et la diffusion. Il s'agit là d'une expérience originale en ce qu'elle intègre un créateur *dans* une équipe artistique, sans placer l'une de ses œuvres *au centre* du projet. Les compositeurs devraient se voir proposer, dans le cadre des *studios* envisagés par la DMDTS, de telles expériences d'insertion, très différentes, mais non moins stimulantes, que celles évoquées ci-après.

A-3 – Insertion : compositeurs aux postes de commande, en résidence ou en visite

Si l'on a pu souligner un déclin, depuis le début années 1990, de la présence des compositeurs aux *postes de commande* des grandes institutions de production, de diffusion et d'enseignement, il faut aussi noter que ces créateurs de musique *sérieuse* n'ont pas pour autant suscité, dans le même temps, la naissance de nouveaux outils en rapport direct avec leurs besoins (en dehors de quelques studios). Faut-il voir le signe d'un désengagement de leur part dans le fait que les nouveaux ensembles de musique contemporaine (à l'exception de *Court-Circuit* avec Philippe Hurel et de *Pythagore* avec Bertrand Dubedout) ne sont plus animés par des compositeurs ou par des collectifs de compositeurs semblables à ceux réunis, il y a trente ans, autour de l'Itinéraire ou de 2e2m ?

Dans le domaine du théâtre musical, faut-il aussi considérer comme un désengagement la décision prise dans les années 1990 par Marc Monnet, Denis Levaillant et Georges Aperghis de cesser les activités de leurs compagnies ? On pourra répondre à cette question que le théâtre musical de création n'a plus autant besoin de telles structures puisque les institutions lyriques et théâtrales l'ont dans une certaine mesure repris en charge. Mais ce n'est que partiellement vrai.

Il faut aussi et surtout constater que, s'il semble naturel de donner à un chorégraphe les moyens d'entretenir une compagnie, la chose ne va pas de soi pour un compositeur, à moins qu'il ne soit aussi interprète.

L'attitude du ministère de la Culture et de la Communication a été de plus en plus réticente à partir de la fin des années 1980, son choix plus ou moins déclaré étant de préférer des outils partagés par plusieurs compositeurs à ceux créés par et pour *un* compositeur. Ce choix a eu très certainement un effet inhibant. Des structures créées antérieurement pour un compositeur, il ne reste plus aujourd'hui que les studios de Pierre Henry (*Son/Ré*) et Nicolas Frize (*Les Musiques de la Boulangère*), et seules trois compagnies de théâtre musical (*Voque*, *Corps à Sons*, *Décor Sonore*) sont nées ces dernières années ; encore sont-elles chichement aidées : on est très loin des montants de subventions accordés naguère aux compagnies déjà évoquées de Marc Monnet, Denis Levaillant et Georges Aperghis.

Il serait important, aujourd'hui, d'ouvrir clairement la voie à la création de compagnies par et pour des compositeurs dont les recherches et les projets nécessitent, pour se développer, de telles structures. La nouvelle procédure d'aide aux compagnies et ensembles de musique, mise en place dans les DRAC, devrait pouvoir y contribuer.

Sans doute vaudrait-il mieux parler d'un *déplacement* plutôt que d'un *désengagement* des compositeurs. Depuis quinze ans se sont développées en effet des formes de collaboration nouvelles et différentes entre les institutions musicales et les créateurs, qui permettent à ces derniers d'y exercer non pas un *autre* métier (directeur, programmateur, interprète, enseignant) mais leur activité même de compositeur.

Le succès des *résidences* est révélateur de cette évolution. En quelques années, leur nombre s'est multiplié : la Sacem, dont la division de l'action culturelle a fait des résidences de compositeurs un de ses axes d'intervention prioritaires, en soutient une vingtaine en 2004. Les DRAC apportent elles aussi leur soutien à des résidences de compositeurs. Il leur manque cependant le *mode d'emploi* qui leur permette d'évaluer clairement les projets qui leur sont soumis.

La notion de résidence reste floue. Elle demande une clarification des rôles respectifs du compositeur, de l'institution qui l'accueille et des structures qui sont associées au projet.

On note que, trop souvent, le compositeur en résidence se retrouve en position d'interlocuteur et non de partenaire de ses hôtes, et surtout en situation de maître d'œuvre à peine assisté. Il doit, pour réussir sa résidence, faire montre de qualités d'organisateur, de pédagogue, de *communicant*, qui ne sont pas données à tous les créateurs. Ainsi ont pu être identifiés au fils des années, par les institutions, les «bons spécialistes» des résidences, compositeurs très demandés au regard d'autres qui apparaissent moins autonomes dans la conduite de tels projets.

Dans le secteur de l'enseignement spécialisé et de la pratique amateur, on a parfois tendance à appliquer le terme de résidence à un simple «montage de projet», accompagné d'actions pédagogiques, sans la participation d'autres structures - professionnelles.

Les *éléments de cahiers des charges* que nous proposons veulent contribuer à une meilleure définition des résidences de compositeurs et des responsabilités de chacun dans leur élaboration et leur réalisation.

Proposition 1
Eléments de cahiers des charges pour les résidences de compositeurs.

Les résidences de compositeurs sont des projets ambitieux. Un travail de fond est nécessaire, en effet, pour que les interprètes et le public identifient peu à peu les œuvres nouvelles, non pas en les rangeant sous l'*étiquette* contemporaine, mais en les associant à un compositeur qui, à la différence de ceux du passé, est bel et bien vivant.

La résidence ne doit pas pour autant devenir la panacée. Il est d'autres moyens, plus souples, de commencer à mieux identifier le compositeur à son œuvre. Un créateur peut être ainsi *associé* à une institution, dans un cadre de simple programmation accompagnée d'une action culturelle *légère*. La durée de cette association doit permettre pour le moins la programmation de plusieurs œuvres et donc une familiarisation des interprètes et du public à la musique du créateur.

Cette formule de compositeur *associé*, de même que la simple visite du créateur, à l'occasion d'une création ou d'une reprise, impose une prise en charge, par l'institution d'accueil, de la présence effective du compositeur auprès des interprètes et du public – au moins celle de ses frais de transport et de séjour. Il s'agit là d'une formule qui n'appelle pas un subventionnement particulier mais peut être proposée et discutée dans le cadre de la préparation des conventions signés par le ministère de la Culture et de la Communication avec les institutions généralistes de musique (cf. infra : Proposition 8).

De même, dans les domaines de l'enseignement spécialisé et de la pratique amateur, on distinguera d'une part les résidences appelant des partenariats multiples, d'autre part des projets d'accueil pouvant ou non faire l'objet de financement des DRAC, selon qu'ils sont ou non intégrés dans les projets d'établissement et les conventions signées avec les associations.

Toutes les actions mettant en situation les compositeurs en tant que créateurs doivent être encouragées. Elles permettent de contribuer à la visibilité et à la reconnaissance de leur métier en position **active.** ***Elles offrent des alternatives intéressantes à la nécessité pour les compositeurs d'investir à plein temps ces*** **autres métiers** ***dans lesquels leur personnalité de créateur s'efface souvent derrière des compétences artistiques et techniques.***

A-4 – Les œuvres et leur rémunération

Les résidences des compositeurs sont un fait relativement nouveau, comme on l'a souligné (une quinzaine d'années tout au plus). Traditionnellement, c'est d'abord à travers ses œuvres qu'existe un compositeur ; c'est à travers elles qu'il est rémunéré. Plusieurs sources de rémunération transitent par les sociétés d'auteurs (SACEM, SACD) et/ou les éditeurs :

- « grands droits » pour les œuvres scéniques
- droits d'exécution en concert
- droits audiovisuels et dérivés
- rémunération des locations de matériel et des ventes de partitions

Malgré les primes de *valorisation* versées par la SACEM, qui comblent partiellement le *fossé d'audience* entre musiques *sérieuse* et populaire, les droits d'exécution restent symboliques ; la rétrocession par les éditeurs des produits de la location et de la vente des partitions est elle aussi négligeable ; les grands droits s'avèrent plus rémunérateurs.

Mais la première source de revenus *indirects* pour le compositeur est constituée par les droits audiovisuels. On comprend dès lors l'émotion du milieu musical contemporain face à la baisse (chiffrée à 30 % par la SACEM) de la présence de la musique contemporaine sur les ondes de Radio France, dont fut principalement tenu pour responsable, après sa nomination il y a quatre ans, le nouveau directeur de France Musiques, Pierre Bouteiller.

Nommé à sa succession au printemps dernier, Thierry Beauvert affirme une volonté de redonner toute sa place à la création dans les programmes de France Musiques, et il s'en donne les moyens. Il reste que, soumises aux impératifs d'audience qui leur sont assignés, les chaînes de radio et de télévision publiques – mais aussi privées – savent arguer de leur besoin d'une liberté et d'une souplesse de programmation qui s'accommode mal de cahiers des charges placés sous le signe des quotas et d'obligations incompressibles en faveur de la création musicale. On voit ainsi des phénomènes aussi navrants que l'absence de toute diffusion, par une chaîne de télévision, des trois créations d'ouvrages lyriques français qui ont marqué la deuxième moitié du mandat de Hugues Gall à l'Opéra de Paris (*Salammbô* de Philippe Fénelon, *K.* de Philippe Manoury, *Perelà* de Pascal Dusapin).

Le tableau de la situation de la musique contemporaine sur les ondes et les antennes ne doit pas être noirci à plaisir. Le problème s'intègre en fait à celui, plus large, d'une présence significative des « arts vivants » dans le paysage audiovisuel français, présence réaffirmée comme un objectif majeur par le ministre de la Culture et de la Communication. On se bornera à rappeler ici l'accord professionnel de mai 2003, ouvrant sur la mise en place d'une observation continue de la diversité musicale à la radio, et la mission en cours du groupe de travail présidé par Mme Véronique Cayla, sur cette même question de la diversité musicale, cette fois à la télévision. Mais on soulignera tout de même la nécessité de favoriser une approche imaginative, curieuse et sans préjugés de tous les répertoires, et notamment du répertoire contemporain, par les chaînes de radio et de télévision. Ainsi la musique contemporaine, dans certains de ses aspects, ne concerne pas, à Radio France, que France Musiques et France Culture (où sa présence apparaît en diminution), mais aussi d'autres stations telles que Le Mouv ou Radio Bleue. A la télévision, les chaînes thématiques ne doivent pas devenir des ghettos.

Plus encore que les droits audiovisuels (rémunération indirecte), la commande est la principale source de revenus (directs) pour les compositeurs de musique *sérieuse*.

Ici encore, Radio France joue un rôle important puisqu'elle est la seule institution, au côté du ministère de la Culture et de la Communication, à pratiquer une *politique* suivie de commandes. Des inquiétudes se sont manifestées également à ce sujet, il y a quatre ans, lorsque la direction de la Musique de Radio France a décidé de s'abstenir désormais des services d'une commission (proche dans son fonctionnement de celle réunie par la DMDTS) afin de mieux faire coïncider les choix de commandes avec les programmations de Radio France.

Cette décision, saine dans son principe (Radio France n'est pas un dispensateur d'aides mais une société de programmes), s'était traduite dans un premier temps par un tarissement des commandes, faute de projets en nombre suffisant. En quatre ans, le niveau antérieur a été retrouvé, voire dépassé, avec un budget de 150 000 € et non plus trente, mais quelque quarante commandes passées chaque année. Les montants restent inférieurs à ceux des commandes d'Etat. Une des nouveautés introduites par l'actuelle direction de la Musique de Radio France est la pratique de commandes croisées avec des orchestres autres que ceux de la maison, ouvrant sur des concerts, des diffusions, mais aussi des productions discographiques puisque vont de nouveau paraître des CD monographiques (orchestraux), sous le label au nom évocateur de *Densité 21*.

Le ministère de la Culture et de la Communication reste le tout premier commanditaire d'œuvres musicales en France.

Notons d'abord que le dispositif de soutien à la création multimédia (DICREAM), mis en place en 2001 et dont l'extension figure parmi les *10 chantiers numériques de Renaud Donnedieu de Vabres*, a permis et permet à des compositeurs de réaliser des maquettes ou des projets reposant sur la rencontre de la musique avec d'autres arts *numériques* dans des formes innovantes. Il complète le dispositif de la commande d'Etat purement musicale ou associée à d'autres disciplines du spectacle vivant, voire au cinéma.

Les commandes d'Etat sont soumises à l'examen d'une commission consultative nationale dont le fonctionnement est resté stable depuis une vingtaine d'années. Il conduit à l'attribution chaque année de 70 à 80 commandes d'Etat, dont les montants sont versés aux compositeurs lorsque ceux-ci ont *remis* leur partition (à la différence des aides à l'écriture dramatique, les commandes musicales portent sur un projet et non sur une œuvre déjà écrite). Le budget global des aides s'élève depuis 2003 à 840 000 €. Un barème échelonne les montants de 2 500 € pour une œuvre électroacoustique de petit format à 31 000 € pour un *grand* opéra.

Le dispositif et son fonctionnement présentent d'indéniables avantages :
- le nombre annuel de commandes permet d'embrasser l'ensemble du paysage de la création musicale sérieuse (les musiques actuelles sont aussi concernées, mais elles sont moins représentées et, ici, moins représentatives de l'activité au plan national) ;
- le barème des montants, régulièrement revalorisé, constitue un *étalon* très utile pour d'autres commandes, passées directement par des institutions musicales ;

- la composition de la commission et son fonctionnement – avec un rapport oral pour chaque projet – permettent de garantir une approche avant tout professionnelle des dossiers déposés, et l'on peut remarquer que les esthétiques les plus diverses sont représentées parmi les projets retenus sans qu'il soit trop besoin de veiller à équilibrer leur *représentation* au sein de la commission ;
- la «première commande d'Etat» reste un jalon important dans la carrière d'un compositeur – une première reconnaissance par ses pairs – et le dispositif joue pleinement son rôle puisque on compte chaque année entre 30 et 40 % de «premières commandes» parmi les dossiers retenus.

Néanmoins, on peut relever des failles dans le fonctionnement du dispositif :
- le contexte et les conditions de la création ne sont guère pris en compte : il est demandé un simple engagement écrit du commanditaire *réel* de l'œuvre, dont le projet n'est pas automatiquement examiné, en amont, au regard de ses obligations (cahier des charges ou convention) envers la musique contemporaine ;
- l'ouverture de la commission à des programmateurs (par opposition aux musiciens de métier) met en position de *rapporteurs* des professionnels qui ne sont pas forcément des techniciens (ne sachant pas, notamment, *lire* des partitions) ;
- d'autres critères, non exprimés, viennent d'évidence se combiner à l'évaluation des compositeurs en termes professionnels : ainsi, il n'est pas rare de voir rejetée la demande d'un compositeur qui, précédemment, avait bénéficié de commandes d'Etat, ce qui apparaît évidemment paradoxal ;
- l'absence de rémunération des membres du jury empêche d'exiger d'eux un rapport écrit, et non simplement oral, sur les projets qu'ils ont à examiner, ce qui ouvre précisément la porte à des approches subjectives ;
- un manque de valorisation, en aval, des commandes d'Etat.

La nouvelle procédure que nous proposons pour l'attribution des commandes d'Etat essaie de répondre aux critiques que peuvent susciter ces failles du dispositif.

Proposition 2
Une procédure renouvelée pour l'attribution des commandes d'Etat

On remarquera que notre proposition n'évoque pas la demande souvent exprimée, et *a priori* légitime, d'une revalorisation des montants des commandes d'Etat pour les œuvres les plus lourdes – essentiellement les grandes pages d'orchestre et les opéras. Si 25 000 € pour une grande pièce d'orchestre et 31 000 € pour une opéra de grand format apparaissent insuffisants, le doublement de ces montants de commandes pourrait avoir des effets pervers. Il pourrait ainsi entraîner un recours systématique, par les commanditaires réels des œuvres, à la commande d'Etat. Or, on le verra plus loin (cf infra : C-1 et C-2), les orchestres, ces dernières années, ont commencé à puiser dans leurs fonds propres pour rémunérer les compositeurs. Les maisons d'opéra, de leur côté, acceptent parfois d'apporter au compositeur un complément, lui aussi puisé dans leurs fonds propres, à la commande d'Etat – ceux qui ne le font pas risquent de voir accueilli moins favorablement par le Fonds de Création Lyrique le dossier qu'ils lui présenteront pour obtenir un soutien à la création (cf. infra : C-2).

Il semble donc plus raisonnable, avant de procéder au relèvement des tranches supérieures du barème des commandes d'Etat, de mener à bien une révision du cahier des charges des institutions symphoniques et lyriques (cf. infra : Proposition 8), qui permettra de définir les engagements de chaque institution en matière de musique contemporaine et d'investissement sur ses fonds propres au profit de la création.

Le dispositif des commandes d'Etat est essentiel, mais il ne doit pas servir aux structures, quelles qu'elles soient, d'alibi systématique, permettant de faire l'impasse sur le coût **premier** ***d'une création.***

A-5 – Les œuvres : une vie après la création

Comme nous l'avons souligné en introduction, le rythme de la production, en musique contemporaine comme dans les musiques populaires, permet voire suppose qu'une partie importante de cette production restera sans lendemain. Encore faut-il laisser la porte ouverte, à défaut d'un lendemain, à un possible surlendemain. C'est là où se situe le rôle essentiel de l'édition musicale graphique, qui permet aux œuvres contemporaines de continuer à *exister* même lorsqu'elles ne font pas l'objet d'exécutions publiques, et ce pour toute la durée de protection : 70 ans après le décès du compositeur – c'est le principe même du contrat d'édition.

Cependant, le secteur de l'édition graphique apparaît aujourd'hui en crise ou peut-être – on doit l'espérer – en phase de mutation. On ne s'étendra pas ici sur les raisons de cette crise qui, en fait, a commencé il y a plus de vingt ans, avec le développement de la photocopie et apparaît, avec le recul, comme la répétition générale d'une autre crise de mutation, celle que connaît aujourd'hui l'industrie du disque face au développement de la copie privée et du téléchargement.

Ce qu'on peut constater aujourd'hui, c'est que des œuvres de plus en plus nombreuses ne trouvent pas d'éditeur, ce qui oblige les compositeurs à gérer eux-mêmes la gravure des partitions, la réalisation des matériels et leur mise à disposition pour les interprètes. Le phénomène n'est pas chiffré mais il est manifeste : son illustration la plus récente et la plus spectaculaire a été fournie par le groupe BMG qui, après avoir racheté Durand-Eschig et Salabert, a réduit de plus des deux-tiers le nombre des compositeurs contemporains édités par ces deux maisons. Dans ce groupe multinational, on a vu ainsi en trois ans se distendre singulièrement la *chaîne de solidarité* qui existait naguère entre les œuvres devenues très lucratives du domaine protégé (le *Boléro* de Ravel, n°1 mondial, appartient au catalogue Durand) et celles d'aujourd'hui dont une petite partie deviendront à leur tour – pourquoi ne pas l'espérer ? – hautement rémunératrices.

On rappellera que la DMDTS n'est pas restée inactive face à ce phénomène. A partir de 2001, elle a délégué au FCM (Fonds pour la Création Musicale) une enveloppe de crédits dont elle disposait pour participer à l'édition des œuvres ayant bénéficié de commandes d'Etat, enveloppe dont la consommation était quelque peu erratique.

Ainsi a pu être créé parmi les programmes du FCM un fonds d'aide à l'édition de la musique contemporaine et du jazz. En 2003, ce fonds a permis de soutenir 14 projets d'édition, pour une somme globale légèrement inférieure à 60 000 €. Les chiffres ne sont guère impressionnants. Le plus préoccupant reste que 16 demandes seulement avaient été déposées. ***Il y a donc lieu de s'interroger avant d'envisager un éventuel développement de ce programme.***

En tout état de cause, le soutien à l'édition proposé par le FCM n'est accessible qu'aux éditeurs professionnels et ne peut contribuer à résoudre le problème que représente pour les compositeurs, lorsqu'ils ne sont pas édités, la réalisation des partitions et des matériels de leurs œuvres nouvelles.

C'est pourquoi la SACEM a décidé de consacrer à ce problème une partie des crédits dispensés au titre de son action culturelle, de même qu'elle aide les compositeurs à créer leurs sites internet *personnels*. Les aides de la SACEM ne seront cependant pas données aux compositeurs mais aux institutions ou aux ensembles assurant la création des œuvres et invités à prendre leur part dans les questions matérielles et financières posées par la réalisation de partitions et de matériels, l'objectif final étant que les œuvres puissent ensuite intégrer le catalogue d'une maison d'édition.

Car le souci de la SACEM est de ne pas susciter une auto-édition systématique qui marginaliserait les compositeurs qui s'y livreraient, mais aussi de ne pas favoriser l'émergence d'entreprises d'édition subventionnées au sein d'un secteur qui a toutes les raisons de rester concurrentiel. La DMDTS, qui ne peut qu'être concernée elle aussi par la situation des compositeurs privés d'accès à l'édition, abordera cette question avec la même prudence.

Dans un premier temps, il convient d'inciter les organismes assurant la création des œuvres à intégrer la fabrication de partitions et de matériels, s'ils ne sont pas pris en charge par une maison d'édition, dans les projets et les budgets qu'ils sont amenés à présenter aux DRAC, à la DMDTS, mais aussi au Fonds de Création Lyrique ou à Musique Nouvelle en Liberté. Les renseignements demandés dans le cadre de l'instruction des commandes d'Etat (cf. infra : Proposition 2) intègreront cet aspect de la réalisation du projet. Ainsi, le compositeur ne sera pas seul à gérer un problème qui sera mieux identifié et pourra trouver des solutions, grâce au concours de l'ensemble des partenaires et à l'éventuel soutien de la SACEM.

L'édition phonographique est un autre moyen de « faire vivre » une œuvre après sa création. Là encore le souci, partagé par la SACEM et par le ministère de la Culture et de la Communication, a été de ne pas créer un secteur parallèle, hors commerce, et de préférer au CD «carte de visite» souvent réclamé par les compositeurs un produit intégré au marché du disque – même si la musique contemporaine représente une part très infime de ce marché.

A ce souci répond le label MFA (Musique Française d'Aujourd'hui), créé il y a près de trente ans par le ministère de la Culture et de la Communication et la SACEM, avec l'appui de Radio France et de la SACD, et qui continue d'apporter aux producteurs de disques des aides couvrant tout ou partie des frais artistiques occasionnés par la réalisation d'enregistrements de musique contemporaine ; le jazz et les musiques du monde en bénéficient également. Rappelons que ces aides sont cumulables avec celles qu'apporte le FCM dans le cadre de son *soutien au disque*.

Le bilan de MFA est très positif. Son action doit être consolidée et diversifiée, notamment en direction du DVD. Pour renforcer l'incitation, un montant d'aide accru pour les «premiers CD monographiques» des jeunes compositeurs devrait également être envisagé.

Continuer de soutenir les œuvres après leur création, c'est enfin favoriser les reprises. Laisser le tri se faire, dans cette abondance et cette diversité de la production musicale que nous avons tenu à souligner et défendre, n'est pas contradictoire avec une action incitative. Mais il doit bien s'agir d'une *action*, non de l'ouverture d'un guichet automatique.

Une approche sélective est nécessaire. Le premier critère de sélection est celui des difficultés que peuvent poser les reprises, difficultés qui souvent découragent par avance les projets. L'énergie et les financements qui peuvent être rassemblés pour un projet de création particulièrement «lourd» manquent souvent pour d'éventuelles reprises.

On citera en exemples deux types d'œuvres : les oratorios pour soli, chœur et orchestre (avec des réalisations de factures très diverses, du *Requiem de la Vierge* de Jean-Louis Florentz au *Hamletmaschine-Oratorio* de Georges Aperghis) ; les œuvres associant de grands effectifs à des musiques électroacoustiques ou électroniques (depuis le *Victor Hugo, un contre tous* d'Ivo Malec jusqu'au cycle *Logos* de Marc-André Dalbavie).

L'évaluation des projets nécessite une approche professionnelle, technique et bien sûr artistique. La proposition que nous faisons pour des aides *ciblées* aux reprises s'appuie sur des comités ou commissions d'experts, avec le souci de recourir à ceux déjà réunis par le ministère de la Culture et de la Communication ou par des organismes qui lui sont proches : nous suggérons, dans un premier temps, Musique Nouvelle en Liberté pour les projets émanant des orchestres, et, pour les autres, les comités d'experts réunis par les DRAC dans le cadre de l'aide aux compagnies et ensembles musicaux. Seules sont concernées ici les œuvres pour le concert : en effet, le Fonds de Création Lyrique géré par la SACD prévoit déjà, pour les œuvres lyriques et le théâtre musical, d'aider les reprises autant que les créations.

Proposition 3
Des aides ciblées pour les reprises

Le développement de ces aides à la reprise sera sans doute très progressif. Il devrait être nourri par une mission d'inventaire, réalisée par un professionnel invité à proposer une sélection très ouverte, mais nourrie d'expérience et de vision personnelles, des œuvres « qui devraient être redonnées ». ***Par la richesse de sa documentation, le CDMC s'impose d'évidence comme la structure d'accueil pour une telle mission.*** Elle devrait déboucher sur une publication, mais aussi sur des actions de promotion, concertées avec les éditeurs.

A-6 – La musique contemporaine : un patrimoine

L'expression musique *contemporaine* est devenue ambiguë. Son sens premier parle du présent. Or dans l'esprit du public, y compris du grand public, elle désigne des musiques ou plus simplement des sonorités qui, de fait, comptent désormais plus d'un demi-siècle d'existence : plus d'un demi-siècle de musiques *de support*, depuis les débuts de la musique *concrète* jusqu'aux récents développements de l'informatique musicale ; plus d'un demi-siècle de pièces écrites pour l'autre *format* hérité des ruptures esthétiques de l'après-guerre, celui du grand ensemble de solistes dont le Domaine Musical fut le prototype et qui s'est imposé dans le monde entier. Aujourd'hui, les grands ensembles de solistes ne sont plus seulement voués à la création ; ils ont aussi, comme les orchestres symphoniques, à défendre un répertoire «ancien». On y reviendra plus loin.

Les musiques *de support* sont elles-mêmes devenues un patrimoine. Or une partie seulement de ces musiques bénéficie des mesures de préservation réservées à tout patrimoine : les œuvres ayant fait l'objet d'enregistrements discographiques versés à la Bibliothèque Nationale de France par l'entremise du dépôt légal, et celles qui ont connu une diffusion sur les ondes ou les antennes du service public et dont les enregistrements sont donc conservés à l'INA.

Une fonction de conservation est certes assurée par les centres et studios de création dans lesquels ont été créées ces œuvres. Mais outre qu'un certain nombre de ces studios n'existent plus aujourd'hui, seuls certains centres (en premier lieu l'INA-GRM, l'IMEB à Bourges et l'Ircam) ont entrepris un véritable travail de préservation, notamment par la numérisation des enregistrements pour les œuvres sur bande.

Pour les musiques *de support*, la conservation ne se règle pas, cependant, par une simple numérisation comme ce peut être le cas pour des *documents* audio. L'histoire de ces musiques est celle de recherches exploratoires, de tentatives dont certaines ont tourné court, de *machines* devenues depuis lors obsolètes, de développements informatiques bientôt remplacés par d'autres. Les œuvres liées à certaines étapes de cette histoire ne peuvent plus être jouées en l'état ; les transferts dans un autre environnement sont difficiles. Il faut en outre assurer non seulement la préservation des œuvres, mais ce qu'on appelle en informatique musicale leur *portage*, c'est-à-dire la capacité de les jouer dans les conditions requises.

Il est important aujourd'hui de réunir autour de la Bibliothèque Nationale de France, établissement public de référence, tous les partenaires possibles d'une mission de conservation à grande échelle de l'ensemble du patrimoine que représentent les musiques *de support*, afin de définir des méthodes communes, de rassembler ou échanger des documentations, de programmer le collectage et l'archivage.

C'est le sens d'un premier «complément» proposé aux *Dix chantiers numériques* présentés récemment par le ministre de la Culture et de la Communication.

Le second «complément» concerne le CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine). Cet établissement installé sur le site de la Cité de la Musique de La Villette est, tout comme MFA, le fruit d'un partenariat entre le ministère de la Culture et de la Communication, la SACEM et Radio France. Créé il y plus de 25 ans, il a vu lui aussi sa responsabilité patrimoniale s'affirmer au fil des années. Ce sont aujourd'hui près de 10 000 œuvres qu'il offre en consultation (partitions et enregistrements) à ses visiteurs. L'action culturelle qu'il mène par ailleurs – et dont la SACEM assure le financement – apparaît relativisée par cette mission de documentation qui ressemble plutôt à une mission d'archivage. Il faut noter que 30 % des partitions rassemblées ne sont pas éditées, et n'ont donc pas fait l'objet d'un dépôt à la Bibliothèque Nationale de France. Le CDMC est d'ailleurs lié avec cette dernière par une convention qui prévoit un dépôt (au département de la Musique), dix ans après la mort du compositeur, de ses partitions et de la documentation rassemblée sur son œuvre. La subvention du ministère de la Culture et de la Communication au CDMC s'élève en 2004 à 243 000 €, ce qui n'est pas une charge très lourde au regard des missions qui sont les siennes.

Le CDMC a mis à l'étude la réalisation d'une campagne de numérisation de l'ensemble de ses fonds. Cette campagne de numérisation, qui demandera un travail de longue haleine (six ans) s'avère en effet indispensable, à terme rapide, pour préserver mais aussi mieux valoriser ses collections de partitions et d'enregistrements et sa documentation. C'est le second élément de notre proposition, qui veut compléter les *chantiers numériques* du ministre de la Culture et de la Communication.

Proposition 4
Deux compléments
aux « 10 chantiers numériques de Renaud Donnedieu de Vabres »

On ajoutera encore que le CDMC n'est pas toujours utilisé comme il pourrait l'être par la DMDTS. Le projet d'un catalogue raisonné des commandes d'Etat, qui permettrait de valoriser le soutien apporté aux créateurs par le ministère de la Culture, a été souvent évoqué mais ne s'est à ce jour pas concrétisé. Par ailleurs, nous avons suggéré plus haut que le CDMC pourrait accueillir une mission d'inventaire des œuvres pour lesquelles des aides à la reprise s'avéreraient nécessaires (cf. supra : Proposition 3). Ces deux exemples démontrent que la DMDTS devrait contribuer de nouveau, avec la SACEM, à la définition et au financement des actions de valorisation menées par le CDMC.

B/ LA MUSIQUE CONTEMPORAINE EN SES « RESEAUX »

Nous aurions dû, en fait, nous abstenir ici d'utiliser le terme de *réseau* qui peut apparaître, à juste titre, très inapproprié. En effet, les structures qui se donnent pour mission la création, la production et la diffusion d'œuvres musicales nouvelles ne sont pas en mesure de composer un réseau. Les centres de recherche et de création, mais aussi les festivals spécialisés et les grands ensembles spécialisés sont trop peu nombreux pour générer une véritable circulation des œuvres, une fluidité de ce *flot* de la création musicale que nous avons évoqué en introduction.

Très frappantes sont les inégalités géographiques que met en lumière le relevé de l'ensemble de ces organismes se consacrant à la musique contemporaine. La France semble ainsi coupée en deux par un axe Bordeaux-Metz au nord et à l'ouest duquel (Ile de France exceptée) la présence de centres et de studios, d'ensembles et de festivals apparaît très chiche, la moitié Sud-Est étant mieux dotée. Même des régions comme la Bretagne et les Pays de Loire, riches de grands centres urbains, apparaissent défavorisés.

Il y là une faille très grave dans l'aménagement du territoire, phénomène que nous avons gardé à l'esprit tout au long de l'examen des structures spécialisées dans la création musicale, et qui a évidement influé sur notre analyse et nos propositions.

B-1 – Les compagnies et les ensembles musicaux

Depuis sa mise en place il y a trois ans, la procédure de *soutien aux compagnies et ensembles de musiques professionnels porteurs de création et d'innovation* a été progressivement étendue à l'ensemble des régions – seules les DRAC d'Aquitaine et de Languedoc-Roussillon ne l'ont pas encore adoptée. La DMDTS a pu ainsi procéder à un premier bilan de cette nouvelle procédure, inspirée de celles qui existaient déjà pour les compagnies dramatiques et les compagnies chorégraphiques, avec des comités d'experts chargés auprès des DRAC de l'examen des demandes.

Si l'on ajoute aux compagnies et ensembles musicaux ainsi distingués par ces comités d'experts ceux soutenus par les DRAC d'Aquitaine et Languedoc-Roussillon, on dépasse le nombre de 200 formations aidées – nombre équivalent à celui des compagnies chorégraphique mais ne représentant qu'un tiers de celui des compagnies dramatiques !

Le bilan de la nouvelle procédure apparaît très positif dans ses conséquences sur la structuration du secteur. On a pu ainsi noter, en trois ans, une augmentation très sensible des crédits consacrés aux compagnies et aux ensembles musicaux. Cette augmentation reste difficile à préciser, car les DRAC qui ont progressivement adopté la procédure subventionnaient déjà, mais sur d'autres critères, certains ensembles musicaux. Mais elle est manifeste.

La procédure est un succès, également, au plan qualitatif. Les notions de *création* et d'*innovation* ont été bien perçues et prises en compte par les comités d'experts (dont on regrettera, au passage, qu'ils ne fassent pas appel systématiquement aux représentants des sociétés civiles, notamment et surtout de la SACEM). Les ensembles qui se consacrent à la création savante et à la musique contemporaine représentent 30 % des formations soutenues. La proportion est même supérieure dans le cas des compagnies et des ensembles *conventionnés* (recevant, trois ans de suite, un soutien accru) : 40 % d'entre eux se consacrent à la création et au répertoire contemporain. Il s'agit pour la plupart (une quinzaine) d'ensembles de musique contemporaine, mais aussi de quelques compagnies de théâtre musical (*Le Grain, Skêné*), voire de structures qui s'apparentent par ailleurs à des studios (*Les Musiques de la Boulangère* de Nicolas Frize, *Césaré* à Reims).

L'effet de consolidation a été indéniable. Pourtant, il apparaît insuffisant pour certains ensembles : ceux dont les effectifs habituels atteignent et dépassent les douze musiciens (ou chanteurs) et dont plusieurs se débattent dans de grande difficultés, malgré le soutien confirmé des DRAC et celui de la SACEM, qui les aide à développer leur capacité de production.

Pour ces ensembles, le problème majeur est celui des *prix de vente* de leurs concerts, très élevés par rapport à ceux, par exemple, des orchestres permanents. On notera que ce problème n'épargne pas la seule formation permanente de musique contemporaine soutenue par le ministère de la Culture : l'*Ensemble Intercontemporain* qui, lui aussi, peine à étendre sa diffusion en France du fait des coûts qu'il lui faut pratiquer.

Or, comme nous l'avons souligné plus haut (cf. supra : A-6), les ensembles de musique contemporaine illustrent et défendent la création mais aussi, aujourd'hui, un répertoire qui est devenu un véritable patrimoine. Il importe donc de trouver, au-delà de la procédure récemment mise en place par les DRAC, des moyens particuliers pour accompagner ces ensembles dans leur développement, d'autant qu'ils se sont imposés non seulement par la qualité de leur projet artistique, mais aussi par leur capacité à développer de véritables programmes d'action culturelle. On rappellera en outre le rôle qu'ils jouent, comme les autres ensembles spécialisés, dans la structuration d'une activité professionnelle pour des musiciens de haut niveau – ainsi que l'a bien démontré l'étude réalisée et publiée au début de l'année 2004 par la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).

Il ne nous appartient pas de désigner ici les ensembles qui pourraient bénéficier des moyens particuliers que nous estimons nécessaires. Le choix de ces ensembles sera fait, en commun, par les DRAC et la DMDTS, après que les comités d'experts auront rendu leurs avis. Ce choix se fera parmi les ensembles instrumentaux et vocaux reconnus, dont certains, actuellement implantés en Ile de France, souffrent de ne recevoir aucun soutien (ou presque) de la part de collectivités territoriales.

Un éventuel changement d'implantation, avec de nouvelles missions et un nouveau projet, serait peut-être à envisager pour certains, ce qui justifie cette collaboration *active* entre les DRAC et la DMDTS. A cet égard, on se permettra de citer nommément une structure un peu particulière, dédiée au théâtre musical (sans être dirigée par un créateur) : *T & M*, aujourd'hui installé à Paris après de longues années de résidence au Théâtre des Amandiers de Nanterre. En effet, cette structure a développé un remarquable travail de production et de diffusion internationale, au sein du Réseau Varèse, seul réseau européen dédié à la création musicale contemporaine. Un nouvelle résidence devrait être recherchée pour elle.

A côté de cette structure, ce sont surtout des ensembles instrumentaux et vocaux qui pourraient et devraient bénéficier, comme on l'a dit, d'un suivi *actif*, assuré par la DMDTS aux côtés des DRAC. Notre *Proposition 5* va dans ce sens en suggérant pour ces structures une dénomination particulière (qui ne vaut pas *statut*), celle d'ensembles *missionnés*.

Proposition 5
Des compagnies et des ensembles «missionnés»

Le choix du qualificatif *missionné* est délibéré. Nous l'expliquons dans notre proposition : une fois résolues les inégalités – au plan du financement surtout – dont ils souffrent, entre eux et face aux formations permanentes, ces ensembles pourraient mieux participer, notamment au travers de *résidences de missions* (cf. infra : Proposition 10), à la réduction des inégalités géographiques que nous avons évoquées plus haut. Ce type de résidence a déjà été expérimenté par *Ars Nova* qui, à côté de son implantation en Poitou-Charentes, poursuit actuellement une résidence dans le Nord-Pas-de-Calais.

La démarche que nous proposons rappellera celle qu'avait initiée la DMDTS, en 1997, pour consolider quatre compagnies se consacrant à l'opéra de chambre et au théâtre musical : *La Péniche-Opéra*, l'*Arcal*, *Opéra Eclaté* et *Justiniana*.

Elle peut d'ailleurs s'appliquer à d'autres ensembles, comme ceux jouant sur instruments anciens, dont les plus importants – en termes d'effectifs – méritent eux aussi un suivi particulier.

Une même démarche est d'ores et déjà imaginée pour les orchestres de jazz, dans le cadre de la transformation envisagée de l'*Orchestre National de Jazz* en un organisme soutenant, entre autres, le développement la diffusion de ces formations.

B-2 – Diffusion : les festivals, les lieux, la question parisienne

Par certains aspects, l'histoire de la diffusion de la musique contemporaine en France ne se distingue pas de l'histoire de la musique savante en général, voire de la musique tout court.

C'est l'histoire d'une forme artistique – le concert – qui ne s'est jamais vue dotée d'un réseau de *lieux* et a donc été contrainte, dans ses phases de croissance, de *pondre ses œufs là où elle le pouvait* : des salles de bal et des cirques investis au XIXe siècle par les premières associations symphoniques, jusqu'aux friches industrielles aujourd'hui réhabilitées pour accueillir les musiques *actuelles*, en passant par les églises et autres monuments historiques qui ont été et restent des lieux d'asile privilégiés depuis la déferlante des festivals *classiques*, dans les années 1970.

Comme pour d'autres musiques innovantes (le jazz ou la musique ancienne et baroque, par exemple), le *festival* reste ainsi un mode de diffusion privilégié pour la création musicale : devant investir des lieux qui ne lui sont pas *donnés*, la musique contemporaine ne peut les occuper que pour une durée limitée ; la nécessité perdurant, elle a fini par générer des comportements réflexes, tant chez les organisateurs et les musiciens que dans le public.

Ce très puissant dénominateur commun n'exclut pas de profondes différences entre les festivals de musique contemporaine existant aujourd'hui. On peut tenter de caractériser ces différences en utilisant la grille de lecture des *deux cercles* de diffusion que nous avons tenté de distinguer dans notre introduction : un premier cercle pour le *aficionados*, dont l'efficacité peut être mesurée, notamment, en termes de rayonnement international ; un deuxième cercle de diffusion, touchant un large public.

Les festivals du *premier cercle* ont joué un rôle très important dans l'histoire de la musique contemporaine : le festival de Royan en a été le modèle (dans les années 1960 et 1970). Le public de ce festival, comme aujourd'hui encore celui de Donaueschingen en Allemagne, était composé pour l'essentiel de professionnels venus du monde entier.

Trente ans après sa création, un festival comme celui de Bourges, intitulé *Synthèse* et dédié à la musique électroacoustique, s'inscrit toujours dans cette tradition, par la composition de son public et par l'ampleur de son rayonnement international.

Le modèle du festival de *deuxième cercle* serait plutôt le *Festival d'Automne à Paris*, qui existe toujours aujourd'hui. Le flambeau a été cependant repris, à partir de 1983, par *Musica* à Strasbourg, manifestation qui a démontré qu'on pouvait, en région aussi, fédérer un large public autour de la musique contemporaine. La programmation de ce type de festival est plus large, elle inscrit la création dans un panorama qui inclut, à côté de la création, des œuvres de référence et des ouvertures sur d'autres disciplines. On peut regretter que, malgré une tentative à Angers dans les années 1980, aucune autre manifestation d'ampleur comparable ne soit venue confirmer que *Musica* était et reste un modèle à imiter. Il a fallu un développement progressif et patient des trois festivals associés aux centres nationaux de création musicale de Lyon, Marseille et Nice pour voir, dans ces villes, un second cercle de public s'ajouter au premier.

L'effort reste à poursuivre pour les festivals présentés par les centres nationaux de création musicale. Il serait à entreprendre ailleurs. On pense notamment à l'Ouest de la France où, comme on l'a souligné, la création musicale est trop peu présente, alors que le potentiel de public est certain. Pourquoi ne pas songer, par exemple, à une manifestation de printemps qui associerait les grandes villes de Bretagne, Pays de Loire et Poitou-Charentes, avec le concours des conseils régionaux concernés, avec peut-être aussi une coopération internationale dans le cadre de cet **arc atlantique** ***(France, Irlande, sud de l'Angleterre, nord de l'Espagne et Portugal) qui cherche à s'incarner dans des projets culturels nouveaux ?***

Si nous insistons sur la distinction entre deux *cercles* de diffusion, c'est qu'ils ont trop souvent tendance à être confondus, au mépris des réalités artistiques et géographiques. On y reviendra au sujet des centres de création musicale, mais on peut déjà souligner combien il serait absurde, par exemple, de demander au festival de Bourges de rassembler un public comparable à celui de *Musique en Scène* à Lyon. Le festival *Synthèse* de Bourges trouve sa justification dans sa définition artistique : il fait le point, chaque année, sur la création électroacoustique à travers le monde et s'adresse en priorité à un public averti, même si son audience peut être plus large ; en outre, la ville de Bourges n'offre pas le *bassin* de spectateurs pour une manifestation de plus grande ampleur, inscrivant la création dans une programmation plus large.

La nécessité d'une *articulation* – et non d'une *fusion* – entre les deux modes de diffusion que nous avons tenté de caractériser, l'un pour les *passionnés*, l'autre pour un grand public, a été bien comprise par les responsables de l'IRCAM comme par ceux de GRAME, Centre national de création musicale installé à Lyon. A Paris, l'IRCAM propose deux manifestations, l'une au printemps, *Résonance*, permettant de découvrir les questionnements et les résultats des recherches les plus avancées dans le domaine de l'informatique musicale, l'autre en juin, *Agora*, présentant au grand public des réalisations artistiques récentes, issues ou non de l'IRCAM.

A Lyon, le choix a été de fait de transformer le festival *Musique en Scène* en biennale, l'année intermédiaire entre deux éditions étant consacrée, au cours des *Journées Grame*, à la mise en valeur des travaux réalisés par les artistes accueillis dans les studios du Centre.

Aux deux modes de diffusion que nous avons tenté de caractériser correspondent deux organisations différentes. Si le festival grand public a intérêt à se répandre dans un ville tout entière, comme pour mieux la *contaminer*, la diffusion de *premier cercle* demande des lieux bien identifiés, soit au sein des centres de création, soit dans une autre lieu de la ville où la musique contemporaine doit pouvoir être présente à intervalles réguliers – car la formule du festival ne peut répondre à tous les besoins de diffusion de la musique contemporaine. On y reviendra (cf. infra : B-4 et B-5), mais on veut évoquer ici *le cas particulier de la Ville de Paris*.

La musique contemporaine est très présente sur le territoire parisien, au travers d'institutions dont quelques-unes seulement (*Ensemble Intercontemporain*, studio *Son/Ré* de Pierre Henry, *Festival d'Automne*) sont aidées par la Ville de Paris. Ces structures développent des programmations en liaison directe avec leur activité, à l'image de l'IRCAM ou du GRM, ou dans le souci d'une offre au grand public, qu'il s'agisse de Radio France avec son festival *Présences*, ou de la Cité de la Musique. Mais il manque d'évidence, pour les très nombreux organismes de création et de production (ensembles, compagnie, studios), actifs à Paris ou en Ile-de-France, un lieu d'accueil *mobilisé* pour présenter leurs réalisations à un *premier cercle* de public. Ces organismes ont d'ailleurs entrepris de se constituer en un réseau dont le premier but est précisément de trouver un tel lieu d'accueil.

La Ville de Paris n'est pas indifférente à ce *vivier* de création musicale ; elle a attribué des subventions, ces deux dernières années, à quelques ensembles contemporains. Son action aurait été plus significative, pourtant, si elle s'était concentrée sur la recherche et le financement d'une salle ouverte aux créateurs, aux interprètes et aux *aficionados* de la musique contemporaine. On regrettera ainsi que le projet du nouvel équipement qui occupera bientôt l'ancienne Gaîté-Lyrique ait été orienté vers les seules musiques actuelles. ***Une solution doit être trouvée, à l'issue d'une concertation entre la DRAC Ile-de-France (secondée par la DMDTS) et la Ville, pour qu'un théâtre ou une salle puisse remplir ce rôle de lieu de convergence de la création musicale à Paris.***

B-3 – La recherche, les deux grand centres «historiques» (GRM, IRCAM)

La recherche musicale en France présente des caractéristiques très particulières si on la compare à celles des autres pays d'Europe et du Nouveau Monde. On ne peut qu'être frappé de l'insignifiance du rôle qu'ont joué et que jouent encore aujourd'hui, dans son développement, l'université, la radio et l'industrie, qui ont dans d'autres pays, en proportions contrastées, puissamment contribué à la structuration d'une recherche sur l'acoustique et la musique. Il est vrai que la France, dans ce domaine comme dans d'autres, est une nation d'*artistes pionniers* – des pionniers souvent convaincus que les structures et les organisations existantes, qui auraient pu accompagner leurs recherches, n'étaient en fait pas prêtes à les accueillir. Par là s'explique l'existence d'un secteur largement *autonome* de la recherche musicale.

L'autonomie a été un souci constant des responsables des deux centres qui restent aujourd'hui les plus importants en France. Le *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), créé par Pierre Schaeffer en 1958 (ses travaux avaient commencé dix ans plus tôt au sein du *Club d'essai de la Radiodiffusion Française*), a ainsi obtenu en 1975, lors de l'éclatement de l'ORTF, d'être rattaché à l'INA plutôt qu'à Radio France auquel il n'est associé que par un lien contractuel. L'*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) ouvert en 1975, a réussi lui aussi à bénéficier d'une réelle autonomie, grâce à la volonté de Pierre Boulez qui avait fait abriter le projet de cet institut dans celui du Centre Georges Pompidou.

A côté de ces deux piliers, le ministère de la Culture a souhaité, dans les années 1970 avec Jean Maheu puis dans les années 1980 avec Maurice Fleuret, favoriser l'émergence de nouveaux projets de recherche, au nom d'un besoin de *saine diversité*. On notera que presque tous les centres ainsi créés l'ont été, eux aussi, par des artistes. On notera également que très peu de ces artistes (Jean-Claude Risset et Hugues Dufourt) ont développé leur action dans les *cadres* traditionnels de la recherche que constituent les universités et le CNRS. Tous ces centres ont été fondés sous une forme associative, qu'il s'agisse de centres de recherche proprement dits (le CEMAMu de Iannis Xenakis – aujourd'hui disparu –, l'ACROE de Claude Cadoz) ou de centres alliant la recherche et la création – les centres nationaux et certains des studios sur lesquels on reviendra plus loin et qui ont vu le jour dans des maisons de la Culture (Bourges) ou des établissements d'enseignement spécialisé de la musique. C'est cette forme associative qui permettait, d'ailleurs, une intervention directe et une tutelle de la direction de la Musique et de la Danse.

Grâce au travail de Michel Decoust, inspecteur de la musique expert en recherche musicale, Maurice Fleuret avait pu transformer les mesures ponctuelles et dispersées un véritable projet d'*aménagement* : il y aura, au milieu des années 1980, jusqu'à 22 centres de recherche et de création soutenus par la DMD. Ce projet fut entièrement remis en cause au tout début des années 1990, du fait d'une grave crise de confiance. La difficulté pour le ministère de la Culture d'assurer une tutelle sur l'ensemble du secteur rencontrait une mise en cause de plus en plus généralisée des créateurs/chercheurs, alimentée dès la décennie précédente par les travaux du sociologue Pierre-Michel Menger, qui avait tenu à souligner le *confort factice* des créateurs, *«soutenus par l'Etat sans que leurs œuvres se soient pour autant mieux inscrites dans le marché»*, et *«rangés sous la bannière de la recherche musicale pour le seul bénéfice d'un statut plus reconnu»*. Le ministère de la Culture voulut alors renouveler son approche. Au lieu de se contenter d'une validation de la recherche par son application dans des œuvres de création – principe de base, jusqu'alors, pour ses interventions –, il allait concentrer ses efforts sur l'inscription de cette recherche dans le paysage *général* (universités, CNRS) et sur une relation plus étroite avec l'industrie.

On n'épiloguera pas sur les effets – bénéfiques et malencontreux – de cette tentative de remise en ordre, ni sur son échec global pour avoir refusé de prendre en compte l'histoire qu'on vient de retracer et, notamment, le rôle prééminent qu'y avaient joué les artistes. La raison principale de cet échec, c'est qu'une évolution fondamentale commençait à s'imposer ; et cette évolution aurait dû imposer à l'Etat d'accompagner au moins autant que de réglementer.

Cette évolution, qui a marqué les années 1990, c'est le passage de l'âge des «machines» informatiques (la 4X de l'IRCAM, la machine Syter du GRM) à celui des logiciels ; c'est l'indépendance conquise par le software et la démocratisation progressive des outils de composition assistée par l'ordinateur. Ce phénomène fondamental a été très bien perçu par l'ensemble des centres de recherches français, qui ont su s'y adapter et prouver ainsi qu'ils ne vivaient pas en cercle fermé. Très vite, ils ont pris une part active à ces nouveaux développements.

Il n'entre pas dans le cadre de notre étude de juger de la qualité des systèmes et logiciels développés par l'IRCAM, le GRM et les centres nationaux de création musicale. Ce qu'on peut constater, néanmoins, c'est ce que ces systèmes sont à la fois estimés et appréciés au plan international, mais aussi *utilisés*, ce qui reste le plus important. Le va-et-vient entre scientifiques et créateurs fonctionne.

Certes, il ne fonctionne pas sans heurts. Les périodes de turbulence qu'a plusieurs fois traversées l'IRCAM, y compris récemment, en sont sans aucun doute la preuve. La coordination acoustique/musique (sciences du sonore / création) suppose une souplesse que ni les compositeurs, centrés sur leurs projets, ni les scientifiques qui doivent pouvoir développer les leurs, ne peuvent complètement partager. Les équilibres trouvés doivent d'ailleurs être périodiquement remis en cause en faveur de nouvelles avancées. C'est l'un des problèmes que rencontre aujourd'hui le GRM dont l'équipe de recherche, très réduite, ne parvient pas à entreprendre de nouveaux travaux du fait de l'énorme pression que fait peser sur elle la remise à jour permanente de son logiciel G*RM Tools*, très diffusé dans le milieu professionnel.

Les *Centres nationaux de création musicale* ont pleinement profité de l'évolution qu'on a décrite plus haut. Il a été possible pour eux de définir des programmes de recherche qu'on pourrait qualifier de modestes au regard de ceux de l'IRCAM (dont le directeur nous confie qu'il *«ne peut envisager, au risque de les étouffer, de se mettre en réseau avec des organismes si fragiles à ses yeux»*), mais qui ont permis la réalisation d'outils *pertinents*. Et nous incluons dans ce constat les *instruments* à vocation pédagogique développés par l'IMEB à Bourges et le GMEA à Albi, qui puisent aux sources de la musique électroacoustique et non de l'informatique musicale. L'opinion sera peut-être plus nuancée sur l'ACROE, dont les outils apparaissent peu répandus, malgré la haute intelligence qui a présidé à leur conception.

Pour conclure sur cet aspect de la recherche, on reprendra les aspects positifs, mais aussi d'autres qui le sont peut-être moins, de la situation actuelle. Commençons par le négatif : l'inégalité, déjà mentionnée, entre un institut puissant, l'IRCAM, et les petits programmes développés dans d'autres centres ; la difficulté, à partir d'organismes dépendant du seul ministère de la Culture et de la Communication, d'inscrire les recherches musicales dans le monde du savoir et de les tourner vers des perspectives économiques ; l'existence manifeste d'un *son* propre à chaque centre (ou presque), qui donne à penser que les outils technologiques, aussi *ouverts* soient-ils par principe, savent *résister* aux créateurs et peuvent les entraîner vers des utilisations *fermées*.

Pourtant, les développements de ces dernières années revalident à notre avis trente années de soutien croissant du ministère de la Culture et de la Communication à ce secteur. On peut affirmer ainsi, comme nous l'avons fait dans notre introduction, que le soutien de l'Etat à la recherche technologique a bien contribué, même si le phénomène n'est pas massif, à cette démocratisation de la créativité dont rêvait un Iannis Xenakis et qui passait il y a vingt ans pour une parfaite utopie.
On peut également considérer que le principe de l'interaction entre hommes de science et hommes de l'art a, dans l'ensemble, bien fonctionné. Il fonctionne aujourd'hui mieux

encore qu'à l'époque des *machines informatiques*, qui demandaient des investissement plus lourds et plus longs. Entre le chercheur et le créateur qui sera l'utilisateur de ses recherches, le dialogue, parce qu'il est plus serré, peut être plus fertile. L'évolution a ainsi justifié a posteriori le modèle du centre de recherche *et* de création. Néanmoins, comme on l'a vu déjà et comme on le reverra plus loin, les créateurs ne sont toujours pas ressentis comme légitimes à la tête de tels centres.

Le GRM et l'IRCAM ont eux-même été conçus, dès l'origine, comme des centres de recherche *et* de création, pourvus en outre de programmes pédagogiques et d'une mission de diffusion : ce principe de *chaîne complète d'activités* présidera pareillement à la définition des Centres nationaux de création musicale (voir infra : B-4). Pour le GRM, la radio, à côté des concerts, constituait à l'origine et constitue toujours le principal vecteur de diffusion. Le contrat signé avec Radio France donne au GRM un accès direct à l'antenne de France Musiques, ce qui a créé une situation de monopole de fait (aujourd'hui moins criant), mais qui a aussi contribué à une forme d'enclavement – malgré le rayonnement international ainsi assuré. On pourrait dire la même chose au sujet de la relation ancienne, nouée avec le CNSMDP. Mais le DEA de Musicologie (science appliquée à la musique), fruit d'une collaboration du GRM avec l'Université, a constitué une ouverture nouvelle. Il en faudrait d'autres encore, dans le domaine de la pédagogie comme dans celui de la diffusion.

L'IRCAM a également joué l'ouverture, ces dernières années. A côté de la valorisation des recherches et des créations réalisées dans ses studios, la mission de diffusion a été élargie, avec notamment la création du festival *Agora*, temps fort pour des collaborations autres que celle, historique et fondatrice, avec l'Ensemble Intercontemporain. Deux DEA et un DESS ont permis un rapprochement avec l'Université et complètent le dispositif de formation que proposent le cursus et les stages de composition et d'informatique musicale.

On ne procèdera pas ici à une description détaillée des activités artistiques de l'IRCAM, sinon pour rappeler qu'en accueillant chaque année près de cinquante compositeurs, cet Institut de recherche reste bien le premier centre de création en France. La question, déjà évoquée, est celle de la relation de ces compositeurs avec les chercheurs, dont le programme d'activités est considérable et multiforme.

L'un des aspects importants de cette recherche est de l'ordre de la recherche fondamentale. Cet aspect existe aussi au GRM, mais le développement d'outils technologiques (*Syter* puis *GRM Tools*) l'a un peu éclipsée. L'IRCAM reste fidèle à son projet de départ, en développant une recherche acoustique sur les instruments et les salles, des programmes d'études sur la perception musicale, sur l'analyse et la synthèse des sons, sur les représentations musicales, qui fait contrepoids et contrepoint à la recherche technologique.

Cependant, et c'est le point sur lequel nous voudrions terminer ce panorama de la recherche musicale, cette dualité recherche scientifique / recherche technologique peut être perçue comme une contrainte autant que comme une richesse. ***Entre la préoccupation intellectuelle, scientifique, et la mise au point d'outils, il reste peu d'énergie et de moyens pour une recherche qui soit plus spontanément proche de la vie artistique et intellectuelle.***

Les responsables de l'IRCAM en sont conscients. Aux ouvertures déjà mentionnées, ils en ont ajouté une autre, ces dernières années, en direction des arts du spectacle, avec le souhait de sortir ainsi du cercle fermé de la musique et des sciences qui lui sont attachées. Ces ouvertures devraient être multipliées, en direction d'autres arts, d'autres disciplines de l'esprit.

Notre remarque ne concerne pas que l'IRCAM mais l'ensemble du milieu de la musique contemporaine, et tout particulièrement les créateurs qui ont développé leur travail dans ces centres de recherche et de création dont nous avons tenu à souligner, au début du présent chapitre, l'*autonomie* de fait. Une telle autonomie n'est pas sans conséquence : on peut y voir la cause de ce *repli sur le professionnalisme* évoqué par plusieurs de nos interlocuteurs au sujet des jeunes générations de compositeurs ; on peut y voir l'explication de la virulence déjà mentionnée de débats qui ne portent que sur l'esthétique *musicale*, et non sur des visions de l'art, du monde, de la société ; on peut y voir la raison de cet isolement, manifeste depuis plus de dix ans, d'une musique savante qui ne fait plus partie des arts qui *comptent*, pour une part désormais énorme des classes instruites dans notre pays.

Les ouvertures, les débats, les rencontres fertiles ont cependant besoin d'espaces. Or ceux dévolus à la recherche et à la création musicale sont bien insuffisants. On va y revenir dans les lignes qui suivent. Auparavant, rappelons pour mémoire que les arts plastiques, en France, disposent d'un réseau de plus de quarante centres et de cinquante-six écoles supérieures. On comprendra mieux, dès lors, que le milieu des arts plastiques ait pu développer depuis vingt ans ces débats, ces rencontres, ces ouvertures (y compris en direction de la musique contemporaine *savante*) qui manquent, manifestement, à celui de la musique contemporaine.

B-4 – Les Centres Nationaux de Création Musicale (CNCM)

Ces quatre institutions ont fait l'objet, de novembre 2001 à août 2002, d'une évaluation approfondie, menée par M. Fernand Vandenbogaerde, inspecteur de la création et des enseignements artistiques. Il nous a semblé inutile de reprendre ce travail d'analyse, qui nous a été d'ailleurs des plus précieux. Notre propos est ici de le compléter par quelques informations récentes, mais surtout de répondre à la demande qui nous a été faite, dans notre lettre de mission, de clarifier la *notion* de centre de création.

En ce qui concerne les quatre Centres Nationaux de Création Musicale (CNCM), cette notion est devenue *a priori* très claire. Dans sa note d'évaluation, F. Vandenbogaerde démontre avec éloquence toute la pertinence du cahier des charges défini par la DMD pour ces structures, en 1996. Le principe d'une *chaîne d'activités* allant de la recherche (appliquée aux modes et aux outils de composition) jusqu'à une diffusion en direction du grand public, en passant par la pédagogie et l'enseignement, l'accueil de compositeurs, la création, la production et la diffusion des œuvres composées dans les studios, a permis de faire exister ces structures comme de véritables *centres nationaux* – au sens où on peut l'entendre pour la création dramatique ou chorégraphique, avec une dimension de lieu de ressource, d'outil *collectif,* encore plus prononcée.

Cependant, les CNCM, comme l'ensemble des studios de création aujourd'hui subventionnés par le ministère de la Culture et de la Communication, semblent marqués par un irrémédiable *péché originel* : celui d'être nés, non d'une volonté d'aménagement du territoire exprimée et concrétisée par les collectivités publiques, mais de celle de compositeurs décidés à partager un outil de création forcément coûteux du fait de la technologie qu'il met en jeu.

En grossissant à peine le trait, on pourrait dire que ces centres sont toujours soupçonnés de servir des intérêts particuliers et non d'œuvrer dans le sens du service public. On n'en donnera pour preuve que la réticence des responsables de la DMDTS, aujourd'hui encore, face à l'utilisation des studios par les artistes responsables des centres et à la diffusion de leurs œuvres dans le cadre des manifestations qu'ils organisent. Imagine-t-on la même DMDTS reprochant à Olivier Py ou Maguy Marin de se servir de *leurs* centres nationaux pour créer *leurs* propres œuvres ?

Evidemment, le ministère de la Culture et de la Communication n'a *choisi* ni Christian Clozier et Françoise Barrière pour diriger l'Institut de Musique Electroacoustique de Bourges, ni James Giroudon et Pierre-Alain Jaffrenou pour le GRAME de Lyon. Or sans ces pionniers (comme naguère Jean-Etienne Marie à Nice et Georges Bœuf à Marseille), ces centres n'auraient jamais existé. Il faut bien accepter cette idée, qui rend malaisée l'application aux fondateurs des CNCM (mais non à leurs successeurs) de la règle limitant à neuf ans les mandats de directeur, tout comme il faut accepter l'idée qu'un CNCM n'est pas une auberge espagnole : du fait de la relation étroite entre la conception des studios et les œuvres qui y seront créées, chaque centre attire et fédère une *famille* de compositeurs. Or cette *orientation* de l'activité n'a rien d'antinomique avec une mission de service public.

Suspects de cultiver la cooptation la plus opaque, mais aussi le *repli*, la *confidentialité*, l'*élitisme* (nous reprenons les termes que nous avons utilisés dans notre introduction pour mieux battre en brèche les préjugés qui les inspirent), les CNCM souffrent d'un manque de confiance flagrant des collectivités publiques qui les financent. Comment expliquer autrement que pas un seul nouveau centre n'ait été *labellisé* depuis huit ans ?

Pour revenir à l'une de nos constatations liminaires sur le secteur *spécialisé* de la musique contemporaine, il faut pourtant bien reconnaître que, avec seulement quatre CNCM (dans trois régions), nous sommes bien loin d'un *réseau* constitué, bien loin aussi d'un aménagement harmonieux du territoire. La passivité de l'Etat est frappante si l'on met en regard de sa tiédeur face aux centres de création musicale l'activisme qu'il a déployé, depuis quinze ans, pour doter le pays d'un véritable réseau de centres chorégraphiques nationaux, aujourd'hui au nombre de 19.

La question des locaux et celle des moyens sont cruciales, et elles révèlent la fragilité persistante des CNCM.

Le *Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (*GMEM) est le seul des quatre CNCM a avoir trouvé à ce jour un certain équilibre. Comme le souligne F. Vandenbogaerde, la cohésion et la bonne articulation entre les différentes activités de ce centre sont d'une grande pertinence, avec un festival en plein développement car ouvert sur des aspects très divers de la création et de la musique contemporaine. Mais le fait majeur aura été, il y a quatre ans, l'installation du GMEM dans de nouveaux locaux qui lui a donné une plus grande visibilité dans sa ville d'implantation en lui permettant d'accueillir un public de passionnés.

Le *Groupe de Réalisations et de Recherches Appliquées à la Musique Electroacoustique de Lyon* (GRAME) n'est pas dans une situation aussi favorable, malgré l'important développement qu'a connu son festival désormais biennal, *Musique en Scène*, devenu l'une des manifestations les plus importantes en France parmi celles dédiées à la musique contemporaine. Ce festival a été à l'origine même de la création du centre et il reste d'un grand poids dans son activité, qui n'aurait pas sans lui trouvé un tel écho auprès des collectivités territoriales. Mais ce poids de la diffusion *grand public* n'explique pas seul les problèmes du GRAME. La question des locaux est tout aussi cruciale : ces locaux ne sont pas adaptés à la cohabitation des différentes missions du GRAME, ni dans l'agencement, ni dans les accès et les dimensions. Il y manque, notamment, ce lieu d'accueil pour un *premier cercle* de public dont nous avons souligné son importance pour la consolidation du GMEM. Une installation avait été un temps envisagée aux Subsistances, lieu spécialement aménagé par la Ville de Lyon pour l'accueil d'activités de production dans diverses disciplines artistiques. Le projet n'a pas eu de suite. Une nouvelle solution doit être envisagée et débattue.

Le *Centre International de Recherche Musicale de Nice* (CIRM) est dans une situation plus difficile encore. Il faut, pour atteindre les studios de ce centre, installés dans un immeuble d'habitation, passer par l'entrée d'un magasin de vêtements ! Les activités du CIRM se sont pourtant développées très positivement depuis l'évaluation réalisée par F. Vandenbogaerde il y a trois ans, et ce malgré l'absence d'un lieu de diffusion propre pour la présentation des œuvres réalisées au Centre.

Une ligne de recherche, jusqu'alors défaillante, a été mise en œuvre : le projet *Neuromuse*, qui a pour objet l'étude et le développement de *réseaux neuromimétiques* pour la composition musicale, l'analyse sonore et l'analyse de données. Le festival *Manca* connaît quant à lui un nouveau développement, avec une programmation résolument tournée vers un large répertoire contemporain, et donc aussi vers le grand public.

Avec l'*Institut de Musique Electroacoustique de Bourges* (IMEB), nous touchons au scandale en ce qui concerne les locaux ! Les accès à la Maison de la Culture, au sein de laquelle l'Institut était à l'origine hébergé, ont été condamnés. L'équipe de l'IMEB vit et travaille ainsi *autour d'une cage d' escalier*, dans des conditions désastreuses. On a pourtant souligné plus haut le rayonnement international de ce centre, à travers son festival *Synthèse*, mais aussi à travers sa politique de commandes et un concours de composition qui l'associe à 28 radios à travers le monde. Les deux dernières années ont été particulièrement difficiles pour l'IMEB, qui s'est vu retirer la subvention qu'il recevait de la Ville de Bourges. La DRAC (avec le soutien actif de la Préfecture) s'est mobilisée ces derniers mois et tente de dégager les moyens nécessaires à un redressement de la situation, notamment pour l'engagement d'un administrateur. Certes, l'IMEB est fragilisé par son inscription géographique dans une ville moyenne, qui ne se prête guère au déploiement d'une manifestation *grand public* comparable aux festivals de Lyon, Marseille et Nice. Une telle manifestation ne serait concevable, ici qu'au plan régional. C'est d'ailleurs sans doute une piste à explorer dans le futur, quand la situation aura pu être stabilisée, grâce à un renforcement de l'équipe de direction. Privé d'une telle manifestation, l'IMEB s'apparente moins, aujourd'hui, à un centre *national* de création musicale qu'à l'un de ces centres *régionaux* dont nous allons tenter de définir les contours dans le chapitre qui suit.

Cependant, pour l'IMEB comme pour les trois autres centres auxquels a été conféré le label *national* (et de manière particulièrement criante pour le CIRM), l'insuffisance des moyens financier est un frein aux ambitions affichées pour les CNCM. ***A cet égard, notre Proposition 6, portant sur les cahiers des charges de ces centres, n'est réaliste que dans la perspective d'un développement des financements des collectivités territoriales et du ministère de la Culture et de la Communication.***

Proposition 6
Eléments de cahiers des charges
pour les centres nationaux de création musicale

On ajoutera à ces éléments de cahiers des charges *la conservation et la valorisation des œuvres* créées dans leurs studios, d'une part en soulignant que les CNCM, en l'état de leur organisation et de leurs moyens, ne sont pas tous en mesure de répondre à cette exigence, d'autre part en rappelant notre suggestion d'une mission d'archivage de la musique *de support*, pilotée par la Bibliothèque Nationale de France, et à laquelle ils seraient invités à participer (cf. infra : Proposition 4).

On devrait y ajouter aussi cette politique d'ouverture, ce dialogue avec les autres arts, avec le monde intellectuel – qui certes ne se décrètent pas mais peuvent s'organiser – que nous avons évoqués dans le précédent chapitre, consacré à la recherche musicale. Ces ouvertures existent : le GRAME, à Lyon, s'est ainsi fait une spécialité des rencontres avec les plasticiens pour des *installations* qui sont devenues une de ses *marques de fabrique*. De nouveaux moyens, de nouveaux centres permettant la constitution d'un *réseau*, sont l'une des conditions premières pour un tel développement.

B-5 – Les autres centres et studios de création musicale

Les DRAC sont appelées à contribuer au financement d'autres centres et studios de création musicale à travers le pays. On notera une fois encore que ces organismes sont très inégalement répartis sur le territoire. La moitié des régions françaises ne sont pas couvertes : Alsace, Auvergne, Basse-Normandie, Bourgogne, Bretagne, Corse, Franche-Comté, Languedoc-Roussillon, Limousin, Lorraine, Pays de Loire, Picardie – sans parler des DOM-TOM.

On remarquera aussi que, dans tous les cas, l'existence du centre ou du studio est due à la volonté initiale d'un artiste ou d'un groupe d'artistes, relayée ensuite par les collectivités publiques sans qu'une véritable politique d'aménagement du territoire ait été mise en œuvre, ni même envisagée.

Pour la plupart, les studios et les centres concernés restent donc très marqués par leurs origines, par leur histoire, et constituent dès lors un ensemble disparate. On peut les regrouper en plusieurs catégories, qui comporteront cependant des intersections. On distinguera ainsi :
- les studios personnels de quelques compositeurs, assimilables à des compagnies, qu'ils soient ou non subventionnés, par les DRAC, à travers la nouvelle procédure d'aide aux compagnies et ensembles musicaux (*Son/Ré* de Pierre Henry à Paris, *Les Musiques de la Boulangère* et *Espace Musical* en Ile de France) ;
- des studios conçus d'emblée comme un outil collectif pour des compositeurs (*Césaré* en Champagne-Ardennes, *Lygis* en Ile de France, *Structure d'Action Musicale - SAM -* à Toulouse, *Delta P* à La Rochelle, *Groupe de Musique Vivante de Lyon*) ;
- des centres de création créés en parallèle à une recherche (*Centre de Création Musicale Iannis Xenakis - CCMIX -* en Ile de France, *Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musique Électroacoustique - SCRIME -* à Bordeaux) ;
- des studios qui se sont constitués à côté d'une classe d'électroacoustique au sein d'un CNR (*La Grande Fabrique* à Dieppe, *Collectif et Compagnie*, rebaptisé *MIA* à Annecy).

Deux centres, le *Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi* et *La Muse en Circuit*, installée à Alfortville, ont déployé leurs activités, ces dix dernières années, dans une

perspective qui est tout à fait celle des CNCM. Cependant, l'éventail de ces activités n'est pas complet : il manque encore à *La Muse en Circuit* un volet de recherche et aux deux centres une action de diffusion rayonnant sur un large public.

On n'analysera pas ici dans le détail l'activité de chacun de centres mentionnés mais, pour pousser plus loin l'analyse de la *notion* de centre de création, on tentera de dégager les composantes des activités de ces centres, ainsi que les conditions et le contexte dans lequel elles se développent.

Seuls deux centres développent de véritables programmes de recherche, si l'on s'en tient, comme pour les CNCM, à une définition scientifique de ce terme recherche : le GMEA à Albi et le SCRIME à Bordeaux, tous deux attentifs à une relation étroite entre les approches scientifique et artistique. On ajoutera à ces deux centres une structure, *La Kitchen*, installée à Paris, qui a été aidée ces deux dernières années par la DMDTS non pour ses activités de création mais pour un programme de recherche et de développement, à partir du logiciel *UPIC* imaginé naguère par Iannis Xenakis.

A la différence de la recherche, la pédagogie, qu'elle soit de sensibilisation (en direction de jeunes publics, parfois au travers d'outils spécifiques comme le *Mélisson* du GMEA) ou d'enseignement, en liaison avec un établissement du réseau spécialisé, est intégrée à l'activité de la plupart des studios.

Le centre de l'activité des studios reste cependant l'accueil de compositeurs auxquels sont proposés des outils indispensables à la réalisation de leurs projets de création. On rappellera ici que les studios – et la technologie qu'ils peuvent offrir – restent essentiels pour les compositeurs, en dépit de la démocratisation d'outils tels que les logiciels, qui ne répondent qu'à une partie de leurs besoins. La meilleure preuve en est l'existence même des centres que nous évoquons ici, dont certains sont de création très récente. ***La fonction de* studio partagé *reste une donnée de base, qui justifie l'investissement du ministère de la Culture et de la Communication*.**

Pour tous les centres, la question est ensuite celle de la diffusion des œuvres qui ont vu le jour dans leurs murs. Très peu d'entre eux disposent d'un lieu pour accueillir un public de *premier cercle*. Aucun ne dispose de moyens suffisants pour proposer à un large public des programmations ouvertes et ambitieuses.

Chaque studio est ainsi à considérer sous l'angle de ses collaborations engagées ou envisageables avec des lieux de diffusion professionnels, mais aussi sous l'angle du potentiel de développement des publics que lui offre son lieu d'implantation. On pourra ainsi remarquer que, en Midi-Pyrénées, la jeune *Structure d'Action Musicale*, installée dans l'agglomération toulousaine, dispose d'un meilleur potentiel de développement que le GMEA qui, à Albi, n'a pu et ne pourra étendre son rayonnement que dans un éventuel projet régional.

La Muse en Circuit, en Ile de France, a besoin d'une part d'un lieu de diffusion propre, d'autre part d'une collaboration avec un ou plusieurs organismes de diffusion capables

et désireux de lui apporter l'infrastructure nécessaire au développement d'un public. Il ne s'agit pas là de *la* salle parisienne qui manque cruellement pour la diffusion de la création vers un premier cercle (cf supra : B2), mais d'institutions pouvant développer un travail plus large en direction du public.

Deux studios, *Césaré* à Reims et *MIA* à Annecy, ont pu récemment développer leurs activités de diffusion et leur public grâce au liens plus étroits qu'ils ont noués avec les scènes nationales de leurs villes respectives. Il y a là, de toute évidence, une piste à explorer pour d'autres centres. C'est pour cette raison que nous suggèrerons d'ouvrir aux studios et aux centres de création l'accès aux *résidences de mission* permettant de développer la présence de la création dans les réseaux généralistes (cf. infra : Proposition 10).

On retrouvera les différentes activités que nous venons d'évoquer dans les *éléments de cahiers des charges* que nous proposons pour les centres et le studios, que nous qualifions de *régionaux* afin de les distinguer des CNCM, mais aussi pour souligner l'importance de leur relation à leur territoire.

Proposition 7
Eléments de cahiers des charges
pour les studios et les centres régionaux de création musicale

Cette proposition n'est pas que de *mise en ordre* d'un paysage (évitons une fois encore le mot de *réseau*) ; elle veut aussi tracer des perspectives de développement pour l'ensemble des structures concernées et pour les DRAC appelées à les soutenir, et à les défendre auprès des collectivités territoriales.

Pour chaque studio, ces perspectives de développement pourront ainsi être fixées en termes d'objectifs, sans oublier les moyens nécessaires à la réalisation de ces objectifs.

C/ CREATION ET MUSIQUE CONTEMPORAINE DANS LES « RESEAUX GENERALISTES »

Par *réseaux généralistes*, nous entendrons ici :
- d'une part celui des *généralistes musicaux* que sont les institutions symphoniques et lyriques, les festivals, l'enseignement spécialisé, etc.,
- d'autre part celui des *généralistes du spectacle vivant*, et donc de ces arts de la scène parmi lesquels la musique, à juste titre, ne se reconnaît pas vraiment à l'heure actuelle.

C-1 – Les orchestres

Les 23 orchestres symphoniques permanents soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication constituent toujours aujourd'hui le principal réseau d'institutions musicales en France, institutions aidées non seulement par le ministère mais, majoritairement, par les collectivités territoriales. Aujourd'hui, ces 23 orchestres touchent chaque saison plus de 1,4 millions de spectateurs – à mettre au regard des 1,5 millions de spectateurs des 40 centres dramatiques nationaux et régionaux.

La lecture des conventions ou contrats d'objectifs signés par ces orchestres avec les collectivités publiques qui contribuent à leur financement (pour plus de 83 % de leurs budgets) apparaît peu enthousiasmante quant aux mentions faites de l'activité en faveur de la création et de la musique contemporaine. Le plus souvent, ces mentions sont très générales et de pure intention, l'emploi fréquent du verbe *pouvoir* (l'orchestre *peut* commander des œuvres, *peut* inviter des compositeurs en résidence, etc.) indiquant bien la frilosité des orchestres : on a l'impression que leurs responsables se réservent de renoncer aux actions envisagées en cas de difficultés économiques ou de baisse sensible de la fréquentation des concerts.

Il faut noter, cependant, que certaines conventions sont plus explicites, affirmant par exemple un quota de 15 % de musique contemporaine dans les programmations, et même parfois des politiques très volontaristes. On prendra pour exemple la convention 2000-2004 de l'Orchestre National des Pays de Loire, dont un extrait mérite d'être cité : « *La création musicale sera au cœur de la programmation des années à venir. L'ambition de l'Orchestre est de rechercher ceux qui seront les Debussy et les Ravel du XXIe siècle, de leur demander de composer des œuvres nouvelles et de les jouer, d'abord dans la région, puis en France et dans le monde. Les compositeurs choisis doivent devenir aussi familiers que des interprètes connus. (…)* »

L'exemple de l'Orchestre National des Pays de Loire est d'autant plus intéressant que le projet annoncé a bien été réalisé, avec quatre compositeurs associés auxquels ont été commandées des œuvres nouvelles, mais aussi que le bilan, pour les responsables de l'Orchestre, est extrêmement positif en termes d'accueil du public.

D'autres orchestres pourraient être salués pour l'action qu'ils ont menée ces dernières années dans le domaine de la musique contemporaine, même si aucun, jusqu'alors, n'avait exprimé aussi clairement ses intentions dans son contrat d'objectifs. ***En fait, la situation a beaucoup évolué : d'évidence, la musique contemporaine fait moins peur aux orchestres qu'il y a quinze ou vingt ans***. Trois raisons expliquent ce phénomène.

Il y a, tout d'abord, l'évolution naturelle du répertoire des orchestres, dont le centre de gravité s'est déplacé des années 1870 aux années 1900-1910, ainsi que l'a montré une récente étude de l'Association Française des Orchestres. La musique du XVIIIe siècle ayant été de plus en plus «accaparée» par les ensembles jouant sur instruments anciens, les orchestres symphoniques ont pris résolument possession des œuvres de la première moitié du XXe. Celles de Stravinsky, Bartok, Prokofiev, naguère considérées comme très *agressives*, ont pris une place de choix dans les programmes des concerts symphoniques. Les musiciens les ont faites leurs, le public les a adoptées. Les oreilles sont désormais mieux préparées aux sonorités du second XXe siècle.

Le deuxième phénomène est celui du développement, depuis le début des années 1990, des résidences de compositeurs auprès des orchestres symphoniques. A ce jour, plus de vingt-cinq compositeurs ont été accueillis en résidence par une bonne moitié des orchestres symphoniques français. Chaque fois, l'effet d'identification de l'œuvre au compositeur a joué auprès du public. Les actions de sensibilisation et de communication accompagnant ces résidences ont porté leurs fruits. ***Ce programme de résidences, lancé à l'époque par le ministère de la Culture et de la Communication, et relayé aussitôt par la SACEM, a été d'une grande efficacité.***

Enfin il faut mentionner l'apport très positif de *Musique Nouvelle en Liberté*. Cette association, fondée 1991, a su convaincre, trois ans plus tard, le ministère de la Culture et de la Communication de financer un programme de soutien aux formations musicales en région – essentiellement les orchestres permanents – dès lors qu'elles feraient l'effort de programmer des œuvres contemporaines dans des programmes dévolus, pour le reste, aux œuvres du patrimoine. En 2003, plus de vingt formations ont été aidées, pour un montant global de 250 000 €. Si l'on ajoute aux manifestations ainsi soutenues celles qui, dans le même esprit, sont financées par de la Ville de Paris, on arrive à un total annuel de plus de 600 œuvres contemporaines dont la programmation a été soutenue.

Les positions personnelles Benoît Duteurtre, pourfendeur de la musique *atonale*, ont suscité de nombreuses réactions et ont pu faire suspecter de partialité les choix artistiques de Musique Nouvelle en Liberté, dont il est le directeur. Cependant, les fonctionnements de l'association sont transparents et ses modalités d'intervention d'une réelle impartialité dans la mise en œuvre des programmes soutenus, à travers elle, par le ministère de la Culture et de la Communication. Si à côté de ces programmes, Musique Nouvelle en Liberté a pu contribuer à l'émergence d'une nouvelle *famille* de jeunes compositeurs attachés à la tonalité, elle ne l'a pas pour autant inventée de toutes pièces et ne fait là que participer à cette diversité musicale que nous avons tenue à souligner, en introduction, comme une richesse de la création musicale d'aujourd'hui.

Musique Nouvelle en Liberté est un réel partenaire du développement de la création dans les réseaux généralistes de musique. C'est la raison pour laquelle nous avons proposé plus haut (cf. infra : Proposition 3) et proposerons plus loin (cf. infra : Proposition 9) de confier à cette association de nouveaux programmes, pour favoriser des reprises *ciblées* et une plus grande présence de la création et de la musique contemporaine dans les festivals de musique.

Comme les résidences, l'action de Musique Nouvelle en Liberté aura permis de *décomplexer* les orchestres vis à vis de la musique contemporaine, de les convaincre que la création symphonique n'est pas qu'un *devoir* mais un *atout* dans leur politique d'offre artistique.

La meilleure preuve en est que, loin de se contenter de recettes toutes faites, les orchestres explorent aujourd'hui de nouvelles pistes pour diversifier leurs actions dans le domaine de la création. Certains, comme l'Orchestre de Picardie ou l'Orchestre National de Lille, recherchent des partenaires en Europe pour des commandes croisées offrant au compositeur choisi une belle série d'exécutions de son œuvre. La Ville de Montpellier, à travers son Orchestre et son Opéra veut se transformer en un véritable *foyer européen de résidences* pour de jeunes compositeurs. Plusieurs orchestres rompent avec le système de la résidence, qui a tendance à concentrer l'action sur la musique d'un seul créateur, au profit de commandes associées à des *missions* des compositeur.

Mais d'autres formations permanentes restent plus frileuses. Certaines ne passent guère de commandes que pour des concerts de musique de chambre – parce qu'ils sont moins *risqués* sans doute – ou des œuvres à destination du jeune public (qui remportent par ailleurs d'éloquents succès) ; d'autres ne se consacrent à la création que lorsqu'elles sont invitées dans des festivals de musique contemporaine. Ces frilosités sont souvent le fait des responsables artistiques dont tous ne sont pas de fervents défenseurs de la création. Il est malheureux de voir ainsi l'activité de création de certains orchestres quasiment réduite à néant à l'occasion de l'arrivée d'un nouveau directeur.

Cette observation nous ramène à notre point de départ : les conventions et contrats d'objectifs des orchestres, qui ne sont ni assez précis, ni assez impératifs, sur les obligations des orchestres en matière de création et de répertoire contemporain. Les éléments de cahiers des charges (cf. infra : Proposition 8) que nous proposons tentent une première réponse à cette question.

Les exigences pourront sembler lourdes. Elles sont pourtant remplies par près de la moitié des orchestres permanents français ; plusieurs d'entre eux, qui nourrissent des projets plus ambitieux encore, devraient être confortés à l'occasion de la signature de leur prochaine convention ou à travers l'un ou l'autre des dispositifs faisant l'objet de nos *propositions*. Les responsables des orchestres qui, en revanche, restent encore très en deçà de telles ambitions, devraient être interrogés et se questionner sur d'éventuels projets, l'expérience de leurs confrères ayant démontré qu'***une politique dynamique de création est un atout réel pour un orchestre*****.**

C-2 – Les institutions lyriques

Là encore, l'évolution récente peut être regardée comme très positive.

Là encore, l'évolution des programmations a joué. Les maisons d'opéra se sont échappées, en vingt ans, d'un répertoire dont elles semblaient prisonnières : un nombre en définitive réduit d'ouvrages français, italiens et germaniques composés entre 1760 et 1914. Bien qu'elles disposent des services de formations permanentes jouant sur instruments modernes, ces maisons se sont réappropriées peu à peu le premier siècle et demi de l'histoire de l'Opéra, de Monteverdi à Mozart, avec le concours des ensembles jouant sur instruments anciens qui ont donné à toute cette musique une nouvelle jeunesse. A l'autre extrémité du répertoire, elles ont su faire leur moisson dans un XXe siècle beaucoup plus riche qu'on ne le disait, et jalonné de chefs-d'œuvre aujourd'hui reconnus. A la conviction d'un déclin inexorable de l'opéra s'est substitué un regain d'intérêt des compositeurs et une demande de partitions nouvelles. Ce phénomène ne s'apparente pas à une vague de fond, mais il est manifeste.

Comme pour les orchestres, il faut souligner le rôle joué par un dispositif d'incitation mis en place au début des années 1990 : le *Fonds de Création Lyrique*, abondé par la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), avec le concours financier du ministère de la Culture et de la Communication, de l'ADAMI et du FCM.

Depuis 1990, la création (ou la reprise) de plus de 200 œuvres lyriques – opéra et théâtre musical – a pu être aidée à travers ce fonds qui dispose chaque année d'une dotation d'environ 600 000 €. L'étude des dossiers est menée avec un grand sérieux, chaque projet étant examiné non seulement sous l'angle de son intérêt artistique, mais aussi du professionnalisme de sa mise en œuvre : les conditions de rémunération des créateurs et des interprètes font l'objet d'une attention toute particulière.

Des aides sélectives sont apportées à des porteurs de projets divers, favorisant l'éclosion de nouvelles formes d'opéra de chambre, de théâtre musical et d'opéras pour (et avec) les enfants. Ces aides ont indéniablement contribué à la professionnalisation de ce secteur de production.

Mais l'évolution la plus spectaculaire a pu être remarquée du côté des maisons d'opéra permanentes qui, payant à la SACD les droits inhérents au domaine public lyrique, bénéficient d'aides automatiques : un montant de 60 000 € par projet, auquel peuvent venir s'ajouter jusqu'à 47 000 € d'aide supplémentaire. Cette automaticité a eu un puissant effet incitateur. Rares sont les maisons d'opéra qui n'ont pas, dans les dernières années, émargé au Fonds de Création Lyrique. Et la sensibilisation progressive des publics à d'autres langages musicaux que celui de la tradition classique et romantique, déjà soulignée, a permis aux ouvrages contemporains de rencontrer un accueil attentif, souvent chaleureux.

Les maisons d'opéra ne craignent plus autant que dans le passé d'inscrire des œuvres contemporaines dans leur *saison* (c'est un des critères d'éligibilité des dossiers) plutôt que dans des *enclaves festivalières*, ce qui leur permet de tirer de leur démarche de programmation un plus grand profit d'*image*. L'apport du Fonds de Création Lyrique a donc été fructueux.

Ce système d'aide, auquel il contribue, permet au ministère de la Culture et de la Communication de faire mieux partager par les maisons d'opéra qu'il soutient, aux côtés des collectivités territoriales, son souci d'une plus grande présence de la création et du répertoire contemporain dans l'offre faite au public.

L'attribution du label d'*opéra national de région* à certaines maisons, depuis dix ans, s'accompagnait d'éléments de cahiers des charges sur ce sujet, avec notamment l'exigence de deux créations sur trois saisons. Ces éléments sont rappelés et développés, à côté de ceux concernant les orchestres symphoniques, dans notre Proposition 8. Ils peuvent valoir aussi pour des maisons qui n'ont pas encore reçu le label mais pour lesquelles le ministère de la Culture et de la Communication s'est engagé, avec les collectivités territoriales, dans une démarche de consolidation.

Proposition 8
Eléments de cahiers des charges sur la création musicale et
le répertoire contemporain dans les institutions symphoniques et lyriques

C-3 – L'enseignement spécialisé et la pratique amateur

Il a été question plus haut d'enseignement spécialisé au sujet de la formation des jeunes compositeurs (cf. supra : A-2) et de l'activité des centres de création musicale (cf. supra : B-4 et B-5). On a vu notamment les perspectives que pouvait ouvrir la création de *studios* dans les établissements d'enseignement supérieur, en liaison avec des organismes de création et de production, voire de diffusion.

La mise en place de ces *studios* ne devrait cependant pas être considérée comme la seule réponse à la question de la présence de la musique contemporaine dans le secteur de l'enseignement spécialisé ; en effet, elle ne sera que progressive, et les studios projetés seront réservés à des étudiants ayant déjà achevé un cursus supérieur.

D'autres projets, recherchant la souplesse et l'efficacité, devraient être lancés, qui puissent toucher à la fois les élèves en fin d'études dans les CNR et ceux de l'ensemble des structures d'enseignement supérieur (CNSMD, mais aussi CEFEDEM, CFMI, futurs pôles d'enseignement supérieur).Une initiative du CNSMD de Lyon, intitulée *Jeunesse Moderne* et réalisée en liaison avec plusieurs pays européens, pourrait servir de modèle : il s'agit de sessions intensives de travail, mises en place chaque année et permettant aux étudiants des pays concernés de *monter* des œuvres de chambre contemporaine, dont certaines en création, avec les compositeurs et avec des pédagogues reconnus dans le domaine de la musique contemporaine.

De telles sessions devraient pouvoir être organisées dans les établissements, à des moments bien choisis, et non pas seulement sous la forme de stages d'été comme celui de *Jeunesse Moderne* ou comme le *Centre Acanthes*.

On a souligné plus haut la qualité des sessions du *Centre Acanthes* et leur intérêt pour les jeunes compositeurs. Mais il faut rappeler que le Centre accueille également de jeunes interprètes et souligner aussitôt l'évolution préoccupante de la fréquentation : les stagiaires sont aujourd'hui en très grande majorité étrangers (près de 85 % en 2004), ce qui semble indiquer que les sessions répondent moins pertinemment que par le passé aux attentes et aux besoins de jeunes musiciens français.

Il importerait donc de rassembler l'ensemble des acteurs concernés, responsables de l'enseignement supérieur mais aussi de structures ayant développé un savoir-faire en matière de pédagogie de la musique contemporaine, afin d'élaborer de nouvelles formes d'action qui pourraient recevoir le soutien de la DMDTS.

Parmi les structures spécialisées extérieures au réseau de l'enseignement supérieur, qui devraient être intégrées à la réflexion et sollicitées pour de nouvelles propositions, on citera, outre le *Centre Acanthes*, la *Cité de la Musique*, qui avait un temps organisé une académie d'été consacrée à la musique, mais également la *Fondation Royaumont*, déjà mentionnée plus haut, certains centres et studios de création musicale et certains ensembles ayant développé, ces dernières années, des approches pédagogiques particulièrement intéressantes.

La création et la musique contemporaine ne sont pas l'apanage de l'enseignement *supérieur*, et il faut souligner combien depuis vingt ans, sous l'impulsion du ministère de la Culture et de la Communication, la présence des musiques d'aujourd'hui s'est affirmée, notamment, dans les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique. Nous l'avons déjà relevé au sujet des *résidences*, qui se sont multipliées ces dernières années. Elles doivent continuer d'être soutenues, dès lors qu'elles associent l'établissement d'enseignement à une structure de création, de production ou de diffusion professionnelle – à l'image des résidences qui se succèdent à Strasbourg et qui lient le CNR au festival Musica.

Enfin, la *pratique amateur* est un terrain très important pour la création musicale. Depuis les *commandes-missions* imaginées par Maurice Fleuret dans les années 1980, et qui comme leur nom l'indique demandaient au compositeur à la fois un travail d'écriture et un *accompagnement* de ses interprètes, beaucoup d'initiatives ont été prises. Dans certains domaines, comme celui des harmonies et fanfares, un véritable répertoire existe désormais, mis en valeur par des organismes tels que le Centre Départemental pour la Musique et la Culture du Haut-Rhin, à Guebwiller, qui a effectué un remarquable recensement, bientôt en ligne sur internet, de plus de 6 000 partitions pour instruments à vent, dont une proportion importante d'œuvres modernes.

C-4 – Les festivals

On a déjà évoqué le rôle essentiel qu'ont joué et que continuent de jouer les festivals dans la vie musicale (cf. supra : B-2). Nous y revenons pour traiter, cette fois, non pas des festivals de musique contemporaine, mais des festivals *généralistes* de musique ou *pluridisciplinaires*.

Depuis vingt ans, le ministère de la Culture et de la Communication a organisé un reflux progressif de ses subventions aux festivals *classiques*, concentrant son effort sur des manifestations considérées comme *structurantes* pour la production et la diffusion de nouveaux répertoires et des pratiques innovantes (en musique : le jazz, la création, la musique sur instruments anciens, etc.).

Pourtant, l'ensemble du secteur des festivals peut être, en musique, considéré comme structurant, dans la mesure où il vient, comme on l'a déjà mentionné, pallier l'absence d'un réseau de lieux dédiés à la musique *acoustique*. A trop s'en éloigner, les DRAC ont pu perdre de vue le rôle que les festivals peuvent jouer dans la vie de la musique, et notamment dans un développement de la présence de la création.

Nous ne suggérerons pas un renversement de la tendance, mais plutôt une intervention *ciblée* pour favoriser la présence de la création.

Cette intervention est présentée dans notre Proposition 9. Elle serait confiée à l'association Musique Nouvelle en Liberté, dont nous avons souligné le rôle très positif auprès des orchestres symphoniques permanents.

Proposition 9
Des incitations au développement
de la présence de la création dans les festivals de musique

Au sujet des festivals, on évoquera encore celui d'Avignon, sans doute la plus importante des manifestations, en France, dans le domaine du spectacle vivant. Ce sera, évidemment, pour déplorer d'abord l'absence presque totale de la création musicale savante dans ses programmes, surtout depuis le départ pour Metz, en 2004, du Centre Acanthes qui auparavant s'installait chaque été, en juillet, à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et proposait, dans le cadre du Festival d'Avignon, plusieurs concerts de musique de chambre.

Si les responsables du Festival ressentent le besoin d'un opérateur pour cette présence à renouveler de la musique contemporaine en Avignon, nous suggèrerions l'association *Le Living*, qui organise des rencontres depuis trois ans au cœur de manifestations telles que le Salon de la Musique et, en novembre 2004, dans le cadre du festival *Why Notes* de Dijon, et a reçu pour ces actions le soutien du ministère de la Culture et de la Communication.

Le Living a su fédérer en ces occasions l'ensemble des acteurs de la musique contemporaine en France. ***Il serait intéressant de le voir poursuivre et développer cette action, assortie d'une programmation musicale, en prenant pour cadre non plus l'un des lieux de rassemblement du monde de la musique mais le plus important de ceux vers lesquels convergent les gens* de spectacle. *Le Living pourrait, à cette occasion, s'associer à l'ONDA.***

Cette suggestion nous offre une transition idéale avec le dernier chapitre de notre étude, consacré au *réseau généraliste* aussi appelé *réseau d'action culturelle*.

C-5 – Le réseau de diffusion généraliste

Ce réseau est celui des *scènes* : nationales, conventionnées, municipales. Le mot scène est important. Nous sommes ici parmi les arts du *spectacle*.

Pour des raisons déjà invoquées (insuffisance de lieux de diffusion propres à la musique, concentration de la diffusion musicale dans le réseau essentiellement saisonnier et peu structuré des festivals), ce réseau de scènes reste essentiel pour la diffusion de la musique, malgré l'inadéquation acoustique d'une partie de ces salles. La plupart d'entre elles affichent d'ailleurs une volonté de programmation pluridisciplinaire, incluant donc la musique.

La diffusion de la musique dans ces lieux reste cependant très problématique. On ne reprendra ici que les questions les plus essentielles qu'elle soulève, parfaitement identifiées par l'inspection de la musique dans plusieurs notes que Mme Sylvie Pébrier a bien voulu nous communiquer.

Ces questions sont plus de *qualité* que de *quantité*, même si l'on peut constater que la musique représente moins d'un cinquième des manifestations proposées par les scènes nationales (contre une bonne moitié pour le théâtre dramatique). En effet, ces manifestations musicales apparaissent comme une simple programmation et non comme le résultat d'un choix d'action culturelle. Il s'agit de répondre à une demande, surtout pas de la stimuler : la preuve en est, d'une part que ces manifestations présentent les plus forts chiffres de fréquentation (on ne programme que dans la mesure où on est assuré de remplir), d'autre part qu'elles ne font que très rarement l'objet d'une action culturelle en direction des jeunes (à peine 12 %, contre 60 % pour le théâtre). Le manque d'investissement sur la musique, de la part des scènes nationales, se manifeste en outre par la faible part des coproductions et des budgets réservés à cette discipline.

On pourrait penser que, dans ce contexte général, la musique contemporaine n'a presque aucune chance d'être entendue dans les scènes nationales. En fait, ce n'est pas tout à fait vrai. Cependant, elle y est presque moins présente par le *concert* que par le *spectacle musical*. Et l'on voit bien là que le problème majeur de la musique dans les scènes nationales est en fait celui du concert, comme nous l'avons suggéré dans notre introduction.

C'est un problème de culture, de formation des programmateurs : sans l'*entrée* du spectacle, la plupart d'entre eux ne se sentent pas en familiarité avec la musique. Il ne leur reste plus qu'à arguer de l'existence d'une diffusion musicale dans leur environnement géographique proche (par les orchestres, les festivals) ou de la *trop grande* diversité des musiques et de leurs publics pour se replier sur une programmation de musiques actuelles – qui ne sera pas pour autant créative et mieux inscrite dans leur projet d'action culturelle.

Face à ce constat, l'attitude de la DMDTS – qui en 1998 a réuni musique, danse, théâtre et action culturelle – a été jusqu'à présent de favoriser la nomination d'un ou deux directeurs de scènes nationales venant du secteur musical et, pour les scènes conventionnées, d'élire quelques lieux (6, dont 2 n'ont pas renouvelé leur convention) proposant une action dans le domaine de la musique savante – toujours associée, néanmoins, à une autre discipline. L'évolution, dès lors, ne pouvait être que marginale. ***Il est d'évidence nécessaire de trouver de nouvelles formules pour faire évoluer la situation.***

Pour s'affirmer dans les scènes nationales, conventionnées ou municipales, la musique a besoin d'y faire *vivre* sa présence, à l'instar du théâtre ou de la danse, au plus haut niveau artistique, mais aussi dans des formes innovantes et dans un esprit d'action culturelle, c'est-à-dire dans un rapport au public construit sur la qualité et sur la durée.

Les responsables de l'*Office National de Diffusion Artistique* (ONDA) l'ont bien compris désormais. Après avoir appliqué à la musique les mêmes principes d'intervention que pour la danse et le théâtre – avec des résultats plutôt mitigés –, ils ont décidé d'aider les directeurs de lieux (nous sommes ici hors de la sphère des scènes nationales) à entreprendre, tout particulièrement sur la musique contemporaine, un travail de longue haleine, avec des aides qui, contractualisées sur plusieurs saisons, permettent l'accueil répété d'ensembles qui pourront ainsi participer vraiment à la constitution d'un public pour la création musicale.

Les scènes nationales et conventionnées devraient pouvoir mettre en œuvre de tels processus d'*action culturelle* dans le domaine de la musique. Certaines y avaient été aidées, au début des années 1990, au travers des *contrats musiques nouvelles* mis en place par la DMD – un programme d'interventions qui a pour beaucoup contribué au développement des résidences de compositeurs.

Ces aides au projet ont fini, dans la plupart des cas, par se dissoudre dans les subventions de fonctionnement de leurs bénéficiaires, et les projets, eux aussi, se sont parfois désagrégés. Un nouveau programme d'intervention apparaît donc indispensable.

Ce sont les *résidences de mission* que nous présentons dans notre *Proposition 10*. Ce type de résidence est l'un de ceux présentés dans une circulaire sur les résidences en cours d'élaboration à la DMDTS.

Notre description des *résidences de mission* ne s'écarte de ce projet de circulaire que sur un point : elle suggère une durée plus longue (trois ans), permettant un travail de longue haleine, sans que l'on puisse parler d'implantation, les structures éligibles pour ces projets pouvant être déjà implantées dans une autre région – on fait allusion ici aux compagnies et ensembles *missionnés* de notre *Proposition 5*, mais aussi aux centres de création (cf. infra : Propositions 6 et 7).

Cependant, des *résidences d'implantation*, également prévues dans le projet de circulaire, pourraient bien entendu être proposées pour les compagnies et ensembles *missionnés* (cf. supra : B-1), qui par ailleurs ne sont pas les bénéficiaires exclusifs de contrats de résidence. Précisons également que le dispositif ne concerne pas que le réseau de diffusion généraliste (scènes nationales et conventionnées) mais doit pouvoir être envisagé, également, pour les orchestres et les maisons d'opéra (cf. infra : Proposition 8).

Les *contrats d'association* que nous proposons, également, dans notre *Proposition 10*, concernent quant à eux des artistes. Il s'agit de traiter par un autre biais la question des programmations et des programmateurs, en proposant aux directeurs la présence d'un artiste associé à l'ensemble du projet de la scène nationale (ou conventionnée) afin d'en élaborer et d'en mettre en œuvre la dimension musicale.

Proposition 10
Résidences de mission et contrats d'association
dans le réseau de diffusion généraliste

Cet artiste associé doit bien évidemment être porteur d'une conception large de la musique, pour que ses propositions embrassent au maximum la diversité des répertoires dans un réel esprit d'innovation. Bien évidemment, nous ne songeons pas qu'à des artistes actifs dans le domaine de la musique contemporaine.

La même remarque vaut pour les *résidences de mission*, qui ne seront pas réservées aux compagnies et aux ensembles de musique contemporaine. Néanmoins, une semblable ouverture sur l'ensemble du champ musical sera attendue des bénéficiaires de ces résidences, qui doivent pouvoir inscrire leur travail dans une proposition globale sur la musique, qu'ils auront pu contribuer a élaborer et qui leur évitera de se trouver *enclavés* dans les programmations auxquelles ils contribueront. On songe à ce qui pourrait être grâce à eux, dans le domaine des musiques *nouvelles* (au sens le plus large de ce mot), un équivalent des *plateaux pour la danse*.

***

DIX PROPOSITIONS
EN FAVEUR DE LA CREATION MUSICALE
ET DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Proposition 1

Eléments de cahiers des charges pour les résidences de compositeurs

Les résidences de compositeurs se distinguent des résidences ouvertes à des équipes de création (compagnies, ensembles) en ce qu'elles associent à une structure de production et/ou de diffusion un créateur ne disposant pas, sauf cas particulier, d'une autonomie de réalisation de ses œuvres. L'apport de l'artiste en résidence est ici, en premier lieu, un apport d'*écriture* à destination de l'institution qui l'accueille. Autour de ce travail d'écriture s'articule un programme de travail visant, avec la participation du compositeur, à mieux insérer la création dans les activités de production, de programmation et d'action culturelle de cette structure.

La résidence de compositeur obéit aux mêmes principes, qu'elle soit inscrite dans le contrat d'objectifs de l'institution qui la met en œuvre ou fasse l'objet d'une convention et d'un financement particuliers.

L'objet d'une résidence est de familiariser les interprètes et le public avec la musique du compositeur. Un tel projet demande donc un déploiement dans le temps d'un minimum de six mois. On distinguera les résidences *courtes*, se limitant à une saison et un projet de création, et les résidences *longues*, couvrant deux voire trois saisons, avec de deux à quatre créations. Toute résidence de compositeur doit comporter :
- un volet de création proprement dit (écriture puis production d'une œuvre nouvelle) ;
- un volet de programmation d'œuvres antérieures du compositeur, jouées par les mêmes artistes que ceux de la création et/ou par d'autres interprètes.

En ce qui concerne l'engagement du compositeur, le projet de résidence doit distinguer :
- la commande d'une ou plusieurs œuvres : le barème établi par la Commission nationale des commandes musicales sera le barème de référence ;
- une présence active auprès des interprètes qui assureront l'exécution de l'œuvre en création et des œuvres antérieures du compositeur, présence dûment rémunérée et faisant l'objet de remboursements de frais de transport et séjour ;
- une participation, elle aussi dûment rémunérée et défrayée, au travail d'action culturelle organisé par la structure d'accueil et ses partenaires.

L’engagement de la structure d’accueil porte, en réciproque, sur :
- la programmation de la (ou les) création(s) d'œuvres antérieures du compositeur ;
- l’accueil du compositeur pour les répétitions ;
- la mise en œuvre d’un programme d’action culturelle autour de cette activité ;
- la désignation, en son sein, d’un interlocuteur du compositeur pour chacun de ces volets.

Un document écrit, ayant valeur contractuelle, rassemblera ces engagements et détaillera le programme d’action culturelle. Etant donné l’ambition affichée par les résidences de compositeurs, ce programme devra associer au moins un partenaire extérieur à la structure. Une résidence de plus d’une saison associera au moins deux partenaires. Le but est de toucher à la fois des milieux de pratique musicale (établissements d’enseignement spécialisé, associations de pratique amateur) et différents publics (à travers le milieu scolaire, le secteur socio-culturel, etc.), de les sensibiliser aux projets (et plus généralement à la musique contemporaine) et d’en faire des spectateurs privilégiés des concerts projetés.

Le programme d’action culturelle doit être aussi détaillé que possible, aux plans qualitatif (notamment pédagogique) et quantitatif. Les partenaires de la structure d’accueil devront s’engager par écrit à y participer (le cas échéant en co-signant le document contractuel) et désigneront en leur sein un interlocuteur du compositeur et de la structure d’accueil. Il doit également être prévu la rédaction d’une évaluation finale, reprenant les points de vue de chacun des acteurs du projet ; dans le cas des résidences couvrant plus d’une saison, une ou plusieurs évaluations d’étape, à l’occasion de réunions de l’ensemble des partenaires, seront en outre programmées.

Proposition 2

Une procédure renouvelée pour l'attribution des commandes d'Etat

Les dispositions proposées visent à préserver les avantages que présente le dispositif, notamment pour les jeunes compositeurs, à en améliorer la transparence et l'efficacité, et à mieux l'articuler avec le développement de la création pris en charge par les structures que soutient, par ailleurs, le ministère de la Culture et de la Communication. Les dispositions générales qui resteraient inchangées (notamment sur l'éligibilité des dossiers), ne sont pas rappelées ici pour ne pas alourdir cette présentation.

Une enquête plus approfondie auprès des «commanditaires réels»

Les dossiers de demande continueront d'être déposés par les compositeurs. La lettre d'engagement du commanditaire «réel» de l'œuvre devra être complétée, par ce dernier, d'éléments permettant l'appréciation du projet (sous la forme de réponses à un questionnaire). Il s'agit de recueillir une information plus précise sur les conditions de la création projetée et de mieux connaître notamment :
- l'insertion du projet dans l'activité générale du commanditaire en matière de création musicale lors de la saison considérée ;
- la relation entre le projet et le cahier des charges ou le contrat d'objectifs du commanditaire ;
- les frais supportés par le commanditaire en liaison directe avec la commande : complément de rémunération et prise en charge de frais pour le compositeur, prise en charge éventuelle de la réalisation de partitions et de matériel ;
- le budget de l'opération, si elle ne s'inscrit pas dans l'activité régulière du commanditaire.

Consultation des DRAC et instruction préalable par la DMDTS

A la clôture du dépôt des demandes, chaque direction régionale des affaires culturelles sera consultée sur l'ensemble des dossiers relevant de son territoire ; elle sera appelée à qualifier l'intérêt des projets et à les évaluer au regard des cahiers des charges et contrats d'objectifs des structures commanditaires, notamment pour distinguer ceux qui entrent dans les activités «contractuelles» de ces structures et ceux qui représentent une activité «hors-contrat». Cette consultation des DRAC présente en outre l'intérêt de leur apporter une information, en amont, sur le recours par les structures qu'elles soutiennent au dispositif national («centralisé») des commandes d'Etat.

Munie de ces informations, la DMDTS pourra procéder à une première sélection des dossiers entre :
- les dossiers qui ne peuvent être éligibles au vu des observations des DRAC ;
- les demandes qui, du fait d'un caractère exceptionnel de la création projetée (originalité de la démarche, du cadre, de l'audience) ou d'une adéquation particulière aux nouvelles orientations du ministère de la Culture et de la Communication, seront proposées pour des «commandes du ministre» sans que la commission ait à se prononcer ;
- les dossiers soumis à l'examen de la commission qui devront faire l'objet de rapports écrits.

Composition et déroulement de la commission

La commission consultative nationale des commandes musicales sera composée d'un tiers de personnalités qualifiées permanentes nommées pour trois ans. Elle sera éventuellement élargie pour faire place à un plus grand nombre de rapporteurs. Des professionnels du secteur seront également invités, mais seuls les musiciens seront chargé des rapports sur les dossiers. Pour ce travail, ils recevront une rémunération – comme les membres de la commission nationale d'aide à l'écriture dramatique.

Chaque dossier fera l'objet de deux rapports écrits par deux rapporteurs différents. Les critères de jugement seront artistiques et professionnels, l'éligibilité « technique » des dossiers et l'appréciation des conditions de la création ayant fait l'objet d'un examen préalable de l'administration. En cas de rapport défavorable sur un compositeur ayant déjà, dans le passé, bénéficié de commandes d'Etat, une discussion sera systématiquement ouverte. Les dossiers qui ne sont pas soumis à l'avis de la commission lui seront néanmoins présentés, afin de lui offrir une vision d'ensemble des projets aidés.

Versement des commandes

L'expérience ayant démontré que très peu de projets retenus par la commission avortent avant l'écriture de l'œuvre, un premier versement au compositeur interviendra dès qu'aura été arrêtée la liste des commandes d'Etat de l'année. Le solde sera versé à la livraison de la partition. Le versement anticipé permettra d'accompagner financièrement le compositeur dès le début de la phase d'écriture. Il permet en outre de simplifier la gestion des crédits.

Proposition3

Des aides ciblées pour les reprises

Le répertoire de la seconde moitié du XXe siècle est constitué d'œuvres musicales de formats divers, certains hérités de la tradition, d'autres participant aux explorations sonores et esthétiques qui ont marqué cette époque. Une partie de ce répertoire pose des problèmes techniques et financiers aux organismes qui souhaitent en programmer les œuvres majeures pour les faire connaître à de nouveaux publics. Les aides publiques et privées qui peuvent être obtenues en soutien à un projet de création, pour une œuvre de concert, ne peuvent l'être lorsqu'il s'agit d'une reprise. Ainsi, des pages qui pourraient prendre place parmi les œuvres «de référence» du XXe siècle sont menacées d'oubli.

Une procédure d'aide «ciblée» aux reprises permettra de franchir cet écueil. Elle portera sur la reprise d'œuvres composées depuis 1960 et présentant des difficultés de montage et d'exécution se traduisant par des coûts financiers plus importants que pour le «répertoire courant». Ces coûts sont générés par :
- des effectifs importants (soli, chœur et orchestre ; double ou triple orchestre…)
- des dispositifs particuliers (œuvres mixtes de grand format ou spatialisées)
- des caractéristiques d'écriture imposant une préparation longue (œuvres pour grandes formations d'amateurs par exemple).

Cette procédure sera gérée par les directions régionales des affaires culturelles, en parallèle à celle mise en place pour les aides aux compagnies et ensembles musicaux et pourra s'appuyer sur l'avis des comités d'experts réunis à cet effet. Le soutien aux projets de reprise sera un volet particulier des «aides au projet». Il sera cumulable, pour les compagnies et ensembles, avec les différents niveaux de soutien proposés à l'avis des comités d'expert ; mais il sera également ouvert à d'autres structures que les ensembles et compagnies, les critères de qualité artistique, de professionnalisme et d'innovation restant prépondérants dans l'examen des dossiers par les comités d'expert. Ces dossiers devront présenter clairement les particularités techniques et les surcoûts financiers générés par les projets de reprise, afin de permettre aux DRAC d'ajuster aux mieux les montants de leurs aides aux reprises.

Seront exclus de cette procédure les projets proposés par les orchestres symphoniques subventionnés par le ministère de la Culture et de la Communication, qui seront directement adressés par ceux-ci à l'association Musique Nouvelle en Liberté et soumis à son comité de programmation. Une partie importante du répertoire visé concerne en effet les orchestres ; en outre, le travail mené par l'association Musique Nouvelle en Liberté, pour inciter les formations symphoniques françaises à mieux intégrer dans leurs programmations le répertoire contemporain, trouvera là un développement naturel. Le festival «Paris de la Musique», présenté tous les trois ans par Musique Nouvelle en Liberté, permettra de mettre en valeur les reprises ainsi programmées par les orchestres. L'association Musique Nouvelle en Liberté sera dotée d'une ligne de crédits pour assurer cette mission.

Proposition 4

Deux compléments aux « 10 chantiers numériques de Renaud Donnedieu de Vabres »

Cette double proposition vient compléter les «dix chantiers numériques» annoncés par le ministre de la Culture et de la Communication le 21 septembre dernier, lors de l'inauguration de la biennale Villette Numérique 2004. Elle porte sur les œuvres musicales contemporaines, qui posent des problèmes particuliers de préservation et d'archivage, assumés de manière encore partielle, à ce jour, par les établissements publics en charge de cette mission générale de conservation.

Une mission d'archivage de la musique «de support»

Par *musique de support*, on entend toutes les musiques composées, depuis les débuts de la musique *concrète* il y a plus d'un demi-siècle, grâce au support de la bande magnétique, puis grâce à l'informatique. Ces œuvres ne bénéficient pas d'un dépôt automatique à la Bibliothèque Nationale de France, qui ne reçoit par le dépôt légal que celles ayant fait l'objet d'enregistrements commerciaux, et à l'INA qui ne dispose a priori que des enregistrements de celles qui ont été diffusées à la radio ou à la télévision (et de celles créées au GRM). Les centres de création (dont certains ont disparu) ont très inégalement, souvent faute de moyens, assuré leur mission de conservation et de valorisation des œuvres qui ont été conçues dans leurs studios. Des initiatives ont été cependant lancées, depuis que la numérisation permet une meilleure préservation des musiques, à un moment où les supports anciens commençaient à se dégrader. Il importe aujourd'hui de rassembler, coordonner et développer ces initiatives, en mettant la Bibliothèque Nationale de France au centre d'un nouveau dispositif.

Une structure de coordination sera mise en place par le département de l'Audiovisuel à la Bibliothèque Nationale de France, avec le soutien du département de la Musique et la collaboration de l'Institut National de l'Audiovisuel. La DMDTS et la Mission Recherche du ministère de la Culture et de la Communication participeront à la mise en œuvre et aux travaux de cet organisme. La structure de coordination réunira autour de ces institutions l'ensemble des structures ayant accueilli en France des compositeurs pour la réalisation de leurs œuvres *de support* ou *mixtes* (instruments et bande ou électronique). Un groupe de travail restreint limitera ces structures au GRM., à l'IRCAM, au CDMC et aux quatre centres nationaux de création musicale.

Les missions de cette structure seront les suivantes :
- inventaire des fonds d'œuvres *de support* et *mixtes* (sans oublier les fonds détenus par les compositeurs eux-mêmes) ;
- état des lieux, y compris au plan technique des opérations de préservation en cours ;
- inventaire des procédés technologiques utilisés ;
- mise en commun des expériences sur la documentation nécessaire pour assurer d'une part la conservation des œuvres, d'autre part leur exécution en concert ;
- élaboration de programmes de collectage, de préservation, incluant toutes les données techniques nécessaires, et chiffrage en vue de leur mise en œuvre.

Le but n'est pas de substituer aux actions de préservation déjà entreprises par le GRM, l'IRCAM et l'IMEB (Institut de Musique Electroacoustique de Bourges) une grande opération centralisée d'archivage, mais de permettre à chacun de poursuivre cette action – et pour d'autres centres de l'entreprendre – dans un esprit de complémentarité. La mise en commun des problèmes artistiques, techniques, financiers et juridiques permettra en outre au ministère de la Culture et de la Communication d'avoir une vue d'ensemble sur les besoins à prendre en compte et de mieux planifier la réponse à ces besoins.

La numérisation des fonds du CDMC

Le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) dispose d'une collection unique de partitions et d'enregistrements qui lui permet d'offrir à ses visiteurs l'accès à près de 10 000 œuvres contemporaines.

Un plan de numérisation des fonds audio et papier a été élaboré, à sa demande, par Les Musiques de la Boulangère.

Ce plan prévoit l'acquisition d'équipements qui permettront la numérisation (puis la consultation sur ordinateur) de l'ensemble des partitions et des enregistrements – ces derniers étant actuellement conservés sur des supports tels que bandes magnétiques et cassettes.

Le budget de la campagne de numérisation s'élève à 121 500 € pour la première année (une part importante étant représentée par l'acquisition d'équipement), 67 000 € pour chacune des cinq années suivantes, durant lesquelles les fonds seront progressivement numérisés.

L'importance de cette opération ne saurait être sous-estimée. En effet, 30 % des partitions conservées ne sont pas éditées, faisant du CDMC le seul organisme public ou privé où elles sont archivées et disponibles en consultation. Ces partitions devraient donc être numérisées en priorité.

En ce qui concerne les partitions éditées, leur préservation devrait faire l'objet d'un accord avec les éditeurs, qui peuvent être intéressés au travail de numérisation effectué, la plupart d'entre eux n'ayant pu envisager de financer de telles sauvegardes.

Les œuvres *de support* et *mixtes*, qui représentent 20 % des fonds d'enregistrements du CDMC, devront, avant que soit mise en œuvre la numérisation de ces enregistrements, être traitées dans le cadre de la mission d'archivage des musiques *de support* pilotée par la Bibliothèque Nationale de France (cf. ci-dessus).

Proposition 5

Des compagnies et des ensembles « missionnés »

Les «grands» ensembles de musique contemporaine occupent aujourd'hui, dans le paysage français, une place qui les rapproche de plus en plus des formations permanentes, orchestres symphoniques et de chambre, soutenues par les collectivités territoriales et l'Etat.

Outre leur action en faveur de la création, ces ensembles participent en effet :
- à la vie d'un répertoire, celui de la seconde moitié du XXe siècle et du début du XXIe ;
- au maillage (encore incomplet) du territoire par des formations musicales développant un projet de longue haleine, au plus haut niveau de qualité ;
- à la pérennisation d'une activité pour de nombreux musiciens de haut niveau ;
- au développement d'une action culturelle inventive, sensibilisant les publics les plus divers à la musique contemporaine.

Ces qualités ne sont parfois que partiellement utilisées, pour des raisons essentiellement financières. L'effectif important de ces ensembles et compagnies (de 12 à 36 musiciens ou chanteurs) rend insuffisants, en ce qui les concerne, les moyens actuellement mis à la disposition des directions régionales des affaires culturelles pour leurs «aides aux compagnies et ensembles musicaux», arrêtées après avis de comités d'experts. Malgré l'appui, pour certains, de collectivités territoriales fortement engagées à leurs côtés, la plupart de ces ensembles et compagnies ne peuvent développer tout leur potentiel.

Le ministère de la Culture et de la Communication souhaite renforcer son appui à ces structures en leur conférant le titre de compagnies et ensembles «missionnés», après qu'elles auront été élues, pour un conventionnement, par les comités d'experts auprès des directions régionales des affaires culturelles,.

Le renforcement des moyens qui leur sont attribués leur permettra de déployer pleinement les qualités soulignées ci-dessus. Il s'agit d'abord de développer la capacité de production de ces ensembles et de faciliter leur diffusion en permettant de réduire le prix d'achat de leurs concerts pour les structures qui les accueillent. Le soutien des collectivités territoriales sera activement recherché afin d'asseoir l'activité sur un aire géographique privilégiée. Les compagnies et ensembles «missionnés» pourront ensuite être chargés, sur d'autres territoires, d'actions de développement de la présence du répertoire contemporain, notamment au travers de *résidences de mission* (cf. infra : Proposition 10).

Proposition 6

Eléments de cahiers des charges pour les centres nationaux de création musicale

Cette proposition reprend pour l'essentiel un projet de circulaire de la DMDTS, élaboré en janvier 2004 après une concertation avec les directeurs des quatre Centres nationaux de création musicale, et qui n'a pas été à ce jour diffusée.

Les missions

La mission première des Centres nationaux de création musicale est la conception et la réalisation d'œuvres musicales nouvelles. Ces centres constituent un lieu d'accueil pour les compositeurs, les interprètes et les artistes de diverses disciplines qui trouvent dans leurs studios un environnement technique de haut niveau et une assistance artistique et technologique. Les centres passent commande, organisent des accueils d'artistes mais aussi des résidences de compositeurs dans un esprit d'ouverture et de rayonnement optimal (cf. supra : Proposition 1).

Les Centres nationaux de création musicale poursuivent des travaux de recherche fondamentale ou appliquée, dans un objectif de développement des connaissances, d'expérimentation et de mise au point de nouveaux outils et démarches de création musicale. Ils valorisent ces recherches et les inscrivent dans un réseau national et international.

Les Centres nationaux de création musicale organisent ou co-produisent la diffusion des œuvres créées dans leurs studios, avec le souci de rechercher pour elles, grâce à une mise en réseau, des exécutions aussi nombreuses que possible.

Les Centres nationaux de création musicale développent des activités de pédagogie et de sensibilisation. Ils établissent des partenariats avec les établissements de l'enseignement musical spécialisé. Ils collaborent, ponctuellement ou durablement, avec d'autres organismes de formation, dans l'enseignement général ou spécialisé. Ils peuvent également assurer l'encadrement d'ateliers ou de cours en direction des milieux scolaire ou socio-éducatif, développant de nouvelles méthodes d'éveil et des outils pédagogiques.

Les Centres nationaux de création musicale participent à la conservation et à la valorisation des œuvres créées dans leurs studios (cf supra : Proposition 4).

Les Centres nationaux de création musicale conçoivent et réalisent des opérations de diffusion de grande envergure (notamment des festivals), permettant de toucher un large public en lui proposant une programmation diversifiée rendant compte de la diversité de la création et du répertoire contemporains. Ces opérations de diffusion permettent une reconnaissance des centres comme lieux de ressource essentiels, sur leur territoire, dans le domaine de la musique contemporaine.

Mise en œuvre et moyens

Le projet de chaque Centre national de création musicale est élaboré par son directeur. Les directeurs seront à l'avenir nommés sur la base de contrats de trois ans renouvelables deux fois, conformément aux dispositions de la Charte des missions de service public du spectacle vivant.

Pour la réalisation de son projet, un Centre national de création musicale doit pouvoir disposer de locaux permettant l'accueil, dans les meilleures conditions :
- de compositeurs travaillant dans les studios,
- des groupes visés par les actions pédagogiques et de sensibilisation,
- d'un public intéressé par les œuvres et les travaux donnés en première audition.

Il est donc nécessaire de concevoir un lieu adapté, permettant de recevoir une centaine de personnes au minimum, dans un cadre conforme aux exigences posées pour des manifestations publiques.

Les opérations de diffusion de grande envergure nécessitent des partenariats formalisés, dans la durée, avec des organismes proches, géographiquement, et des collaborations approfondies avec des structures diverses aux plans national et international.

Les Centres nationaux de création musicale figurent parmi les organismes pouvant être liés aux organismes du réseau généraliste dans le cadre de *résidences de mission* (cf. infra : Proposition 10).

Le financement des Centres nationaux de création musicale est assurée par les subventions des collectivités publiques, des sociétés civiles et organismes professionnels, par le mécénat, par des recettes diverses et par des recettes propres. Les engagements des différentes collectivités sont contractualisés dans une convention pluriannuelle conclue avec l'ensemble des partenaires et à laquelle sont annexés le projet du directeur et, en annexe, le programme d'activités annuel.

Proposition 7

Eléments de cahiers des charges pour les studios régionaux et les centres régionaux de création musicale

A côté des quatre centres nationaux de création musicale existent d'autres studios de création qui n'ont pu à ce jour mettre en œuvre pleinement l'ensemble des missions, de la recherche à la diffusion «grand public», définies pour les centres nationaux.

Ces studios de création ne développent qu'une partie de ces différentes missions, qu'on peut décliner en les classant en trois activités et groupes d'activités distincts :
1/ - recherche scientifique et/ou musicale, visant pour l'essentiel à la mise au point de nouveaux outils et processus de création ;
2/ - conception et réalisation d'œuvres nouvelles par des compositeurs accueillis ;
- première diffusion des œuvres créées dans les studios ;
- pédagogie et sensibilisation ;
3/ diffusion permettant d'atteindre un public plus large.

Le deuxième groupe d'activités est, globalement, celui qu'assurent les studios de création existants. La définition, à partir de cette activité, de ce que devrait être un *studio régional de création*, se basera sur les critères suivants :
- capacité d'accueil permettant la réalisation d'un nombre minimal – à chiffrer – d'œuvres dans les espaces de travail ;
- capacité d'accueil de groupes pour une pédagogie et une sensibilisation dans les murs et non pas seulement hors les murs ;
- lien fonctionnel inscrit dans la durée avec une institution pédagogique (CNR, université, école des Beaux-Arts…) ;
- à défaut de la possibilité d'accueillir sur place un public de concert (même restreint), un lien contractuel durable avec une structure disposant d'un tel lieu.

Le ministère de la Culture et de la Communication engagera une concertation avec les collectivités territoriales pour que puissent être apportés à l'ensemble des studios existants ce minimum d'autonomie et ces partenariats nécessaires à la réalisation de ces objectifs, constitutifs d'un *studio régional de création musicale* - qui pourra, s'il développe en outre la première des activités mentionnées ci-dessus, être qualifié de *studio régional de recherche et de création musicale*.

Pour la plupart des studios existants, la troisième activité évoquée ci-dessus, celle de la diffusion auprès d'un public plus large, ne peut être envisagée dans la dimension et l'autonomie qu'ont pu déployer, à travers leurs festivals, les centres nationaux de création musicale de Marseille, Nice et Lyon. Il leur manque soit la surface de public qu'offre une grande agglomération, soit les partenariats multiples et en tout état de cause les moyens nécessaires pour proposer une programmation diversifiée, couvrant le plus large spectre possible de la création et de la musique contemporaine.

Néanmoins, des activités de diffusion plus ambitieuses, touchant un public plus large que celui de la simple présentation publique des œuvres réalisées dans les studios, peuvent être envisagées et sont déjà mises en œuvres par certains studios régionaux. Souvent, ces activités passent par un partenariat privilégié avec une scène nationale et prennent la forme d'un festival. Il peut cependant s'agir d'un autre partenaire, voire d'une collectivité territoriale, et la diffusion peut emprunter d'autres chemins que celui du festival.

Le but poursuivi par le ministère de la Culture et de la Communication, en concertation avec les collectivités territoriales, est de consolider ces actions de diffusion, d'une part en les inscrivant dans la durée, d'autre part en veillant à mieux les inscrire dans l'ensemble de la programmation et dans le projet même du ou des lieux qui les accueillent et s'y associent. Les *résidences de mission* imaginées pour le réseau d'action culturelle (cf. infra : Proposition 10) répondent à cette préoccupation.

Une ouverture durable sur le grand public permettra de proposer aux *studios régionaux de création musicale* un autre type de contrat d'objectifs, définissant les missions d'un *Centre régional de création musicale.* Ce contrat ne doit pas forcément être conçu comme une étape vers la labellisation en *Centre national de création musicale,* qui est à réserver à certains centres, dans certaines agglomérations offrant une large surface en termes de public. Il veut répondre à la préoccupation d'un meilleur ancrage des studios sur leur territoire.

Proposition 8

Eléments de cahiers des charges sur la création musicale et le répertoire contemporain dans les institutions symphoniques et lyriques

On a préféré rédiger les propositions ci-dessous, non pas telles qu'elles pourraient apparaître dans un *cahier des charges* proprement dit, mais plutôt telles qu'elles seraient traduites dans les contrats d'objectifs et conventions qui lient les orchestres et les maisons d'opéra aux collectivités publiques qui assurent leur financement. Une distinction est faite entre les orchestres symphoniques et lyriques dont une partie importante de l'activité (*en fosse*) est au service d'une maison d'opéra, et les orchestres symphoniques qui sont autonomes dans leur activité et se consacrent, pour l'essentiel de cette activité, aux œuvres de concert. Pour les maisons d'opéra, on fait référence au statut d'*opéra national de région*, déjà attribué à plusieurs institutions (Opéras du Rhin, de Lyon, de Bordeaux), en cours ou en projet pour d'autres (Nancy, Angers-Nantes).

Principes généraux

La création musicale et le répertoire contemporain sont au centre de l'activité de l'institution, qui se donne pour but de défendre les œuvres du présent avec la même exigence, les mêmes moyens et le même engagement que les œuvres du passé. Les musiques d'aujourd'hui sont intégrées à l'ensemble des activités de l'institution (programmation mais aussi action culturelle, tournées, enregistrements discographiques…), afin de toucher un public le plus large possible. Des actions sont entreprises, en outre, pour mettre les compositeurs en situation, à la fois comme *classiques de demain* et comme artistes vivants, afin de mieux identifier, pour les auditeurs, les œuvres à leurs créateurs.

Orchestres

L'engagement au service de la création et du répertoire contemporain se traduira par :
- une présence du répertoire composé après 1960 représentant au minimum 15 % de la programmation symphonique ;
- une politique de commandes sur fonds propres (ou conjointes avec des organismes privés ou publics), respectant le barème des commandes d'Etat : au moins deux commandes par an, dont au moins une pour l'effectif *plein* (une commande par an, en effectif *plein*, pour les orchestres symphoniques);
- une mise en situation de compositeurs vivants, dûment rémunérée et défrayée, pouvant prendre différentes formes – qui peuvent être elles-mêmes combinées. Par exemple : des résidences de compositeurs, *courtes* ou *longues* (cf. supra : Proposition 1) ; le choix d'au moins deux compositeurs *associés* (au moins un pour les orchestres symphoniques et lyriques), dont plusieurs œuvres seront interprétées au cours de deux ou trois saisons ; des *invitations* d'un minimum de quatre compositeurs par saison (deux pour les orchestres symphoniques et lyriques) à l'occasion de la programmation de leurs œuvres.

Si, comme c'est déjà le cas actuellement, certains orchestres développent une action allant au-delà des minima définis, des aides complémentaires pourront être envisagées. Des *résidences de mission* pourront ainsi être envisagées pour des ensembles de musique contemporaine, des compagnies ou des centres de création associés durant trois ans à l'activité de l'orchestre (cf. infra : Proposition 10).

Maisons d'opéra

L'engagement de l'institution au service de la création et du répertoire contemporain se traduira par :
- une politique de commandes sur fonds propres (ou conjointes avec des organismes privés ou publics), respectant le barème des commandes d'Etat : au moins deux commandes en trois saisons, dont au moins une de *grande forme*, faisant appel à l'ensemble des forces artistiques permanentes de la maison ;
- la programmation d'ouvrages contemporains, en reprise ou créés par d'autres structures (notamment de théâtre musical) : *a minima* une invitation lors des saisons qui ne sont pas marquées par la création d'une œuvre commandée ;
- la recherche systématique de collaborations (coproductions et reprises) pour les projets initiés ou accueillis par la maison ;
- l'accueil de tous les compositeurs contemporains dont sont programmées les œuvres, leur travail et leur présence, auprès des artistes comme auprès des publics, étant dûment rémunérés et défrayés.

Si, comme c'est déjà le cas actuellement, certaines maisons d'opéra développent une action allant au-delà des minima définis, des aides complémentaires pourront être envisagées. Des *résidences de mission* pourront ainsi être envisagées pour des compagnies ou des ensembles de musique contemporaine, voire des centre de création, associés durant trois ans à l'activité de la maison (cf. infra : Proposition 10).

Proposition 9

Des incitations au développement de la présence de la création dans les festivals de musique

Etant donné l'absence d'un véritable réseau de lieux conçus pour la musique *acoustique*, les festivals jouent un rôle très important en France, depuis plus de trente ans, dans la diffusion de la musique. Les festivals *spécialisés* sont un véritable moteur de la production musicale dans les disciplines, telle la musique contemporaine, qu'ils illustrent et défendent auprès des publics. Mais les festivals généralistes de musique ont eux aussi une grande importance car ils suppléent, sur de nombreux territoires, des saisons musicales inexistantes ou insuffisamment structurées.

La création musicale et le répertoire contemporain, trop souvent cantonnés dans *leurs* festivals *spécialisés*, doivent aussi trouver naturellement place dans les festivals généralistes de musique – et pluri-disicplinaires.

Dans ce but, l'association Musique Nouvelle en Liberté sera invitée à étendre son champ d'action, jusqu'à présent limité (en dehors du territoire parisien) aux orchestres symphoniques et à quelques ensembles. Un système d'incitation, calqué sur celui déjà expérimenté par Musique Nouvelle en Liberté, sera mis en œuvre avec l'appui financier du ministère de la Culture et de la Communication. Il s'agit de soutenir la présence d'œuvres contemporaines parmi les œuvres de répertoire, dans une proportion significative au sein des programmes de chaque concert comme, plus globalement, dans l'ensemble de la programmation d'un festival.

Proposition 10

Résidences de mission et contrats d'association dans le réseau de diffusion généraliste

Cette double proposition répond aux objectifs définis par le ministère de la Culture et de la Communication, et notamment :
- «ouvrir davantage la programmation des scènes nationales»,
- «agir au sein des établissements de création à partir de la présence d'artistes».

Le souci est à la fois d'*installer* dans le réseau de diffusion généraliste des artistes de la musique, et de faire profiter ce réseau des savoir-faire, en matière de programmation et d'action culturelle, développés ces dernières années par les institutions de production musicale et par les artistes, notamment celles et ceux qui œuvrent dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine.

Les résidences de mission

Ces *résidences de mission* s'inscrivent dans le programme de soutien aux résidences élaboré par le ministère de la Culture et de la Communication pour l'ensemble des disciplines du spectacle vivant.

Le terme de mission renvoie à la définition donnée plus haut des compagnies et ensembles de musique *missionnés* (cf. supra : Proposition 5), sans être réservé à ces seuls ensembles et compagnies. De semblables résidences de mission peuvent être proposées également (cf. supra : Propositions 6 et 7) aux centres nationaux et régionaux de création musicale. Les structures d'accueil seront principalement les scènes nationales et les scènes conventionnées par le ministère de la Culture et de la Communication. Mais les orchestres et les maisons d'opéra pourront également proposer de telles *résidences de mission* à des compagnies ou à des ensembles (cf. supra : Proposition 8) .

La *résidence de mission* fait l'objet d'un contrat, et donc d'un programme et d'un budget, définissant les apports de chacun et ouvrant sur des financements par les collectivités publiques. Le contrat sera de trois ans, pour inscrire dans la durée la présence des équipes artistiques et le travail en direction des publics, durée indispensable, plus encore lorsqu'il s'agit de création musicale et de musique contemporaine. L'ensemble, la compagnie ou le centre de création sera :
- programmé chaque saison pour plusieurs concerts ou représentations (un minimum de trois programmes différents pour les ensembles, deux spectacles pour les compagnies) ;
- associé aux décisions sur l'ensemble de la programmation musicale, avec une réelle capacité de proposition ;
- invité, en amont de ses concerts, pour des présences de durée variable, permettant, à côté des répétitions, un travail de fond en direction des publics, travail qui doit toucher à la fois les publics de la musique (l'enseignement spécialisé notamment) et ceux du spectacle.

A ce programme de trois ans pourraient et devraient être attachées une ou deux résidences de compositeurs (cf. supra : Proposition 1). L'intérêt est de placer ces compositeurs dans une situation où ils ne sont pas seuls, mais soutenus par d'autres professionnels de la musique, pour élaborer et mettre en oeuvre le contenu des actions de sensibilisation et/ou de formation en direction des publics.

La structure d'accueil peut être une scène nationale, mais aussi une scène conventionnée, voire un centre dramatique ou un centre chorégraphique disposant d'un lieu de programmation régulière. Son objectif sera de parvenir à une meilleure intégration de la création musicale et de la musique contemporaine, d'une part dans la programmation musicale, d'autre part dans sa programmation générale.

Ce souci d'intégration marquera aussi la conception et la réalisation de l'action culturelle, qui ne devra pas être déléguée à la structure missionnée mais conçue et réalisée en étroite concertation. Les actions de sensibilisation et les actions pédagogiques devront être conçues dans la transversalité – des équipes et des publics.

Le contrat d'association

Ce contrat s'adresse, lui, à un artiste qui peut être un créateur ou un interprète. S'il s'agit d'un créateur, le contrat n'est pas assimilable à celui d'une résidence de création de longue durée, même si la combinaison des deux n'est pas interdite. De la même manière, il n'est pas assimilable à la *résidence de mission*, même si l'artiste choisi est l'animateur d'une compagnie, d'un ensemble ou d'un centre de création.

En effet, il s'agit ici de pourvoir à l'intégration de l'artiste dans l'équipe de direction, prévue dès le recrutement du directeur. Le principe d'une telle intégration pourra figurer dans le projet d'entreprise (valant cahier des charges) sur la base duquel devrait être lancé, à l'avenir, l'appel à candidature pour la direction de toute scène nationale.

L'analyse préalable à la rédaction de ce projet d'entreprise, menée par la DRAC et les collectivités territoriales, permettra en effet de mieux définir, sur son territoire, le rôle de la scène nationale dans la diffusion musicale, de mesurer la nécessité d'un développement et celle, au côté du directeur, de la présence d'un artiste qui doit être par ailleurs un professionnel reconnu, lui aussi, au plan national. Chaque candidat à la direction de l'établissement serra invité à présenter dans son dossier l'artiste qu'il propose pour une telle mission.

L'artiste associé sera donc contractuellement responsable, au côté du directeur et sous son autorité, de l'élaboration et de la réalisation d'une politique de programmation et d'action culturelle dans le domaine de la musique, et tout particulièrement de la création, politique qui sera mise en œuvre par l'ensemble de l'équipe. Son action devra s'inscrire dans la perspective d'un développement auquel des crédits nouveaux auront été éventuellement affectés par les collectivités publiques.

Annexe 1 – Lettre de mission de M. Jérôme Bouët

12 JUIL. 2004



Monsieur Alain SURRANS

Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles

Affaire suivie par

poste

Références

53, rue Saint-Dominique
75007 Paris France

Téléphone 01 40 15 80 00
Télécopie 01 40 15 89 08

Monsieur,

Depuis plus de trente ans, le soutien apporté par l'Etat à la création musicale s'est à la fois consolidé et diversifié, au travers de mesures portant sur les différentes phases du processus menant de la recherche à la diffusion, en passant par l'écriture, la création proprement dite, la production et l'édition.

Ces mesures sont gérées à la fois par les directions régionales de affaires culturelles, intervenant en complément ou non de financements apportés par les collectivités territoriales (pour les centres de création musicale, les ensembles, les festivals, les résidences...) et par l'administration centrale du ministère de la Culture et de la Communication (commandes d'Etat, bourses, financement de centres tels que le GRM et l'Ircam), qui est elle-même appelée à croiser ses financements avec ceux d'autres collectivités ou institutions publiques (notamment Radio France) ou de sociétés civiles (Sacem, Sacd, Fonds pour la Création Musicale).

Je souhaite vous confier une mission d'analyse de l'ensemble des mesures consacrées par l'Etat au soutien de la création musicale.

Les outils ou procédures qu'elles ont générés ont vu le jour à différents moments de l'histoire du ministère de la Culture et témoignent à la fois de l'évolution des objectifs de ce ministère et de celle des besoins liés à la création musicale durant la même période. L'analyse de l'adéquation de ces procédures et de ces outils à la réalité des besoins de la création musicale aujourd'hui, constitue l'objectif essentiel de la réflexion que je souhaite que vous conduisiez. Il semble également utile que vous étudiiez les modalités selon lesquelles les aides sont accordées et que vous en évaluiez la pertinence.

J'aimerais que vous analysiez particulièrement la situation des compositeurs au regard des soutiens qui leur sont apportés, directement ou indirectement, et que vous évaluiez les conditions dans lesquelles ils peuvent réaliser leur travail de créateur. La notion de « résidence » me semble ainsi devoir être analysée et repensée. L'édition, graphique et phonographique, mérite également d'être traitée, sous cet angle spécifique et non, plus généralement, sous un angle économique et industriel qui dépasserait le cadre de votre mission.

La notion de « centre de création » me paraît devoir être analysée dans ses différentes composantes, puisque de tels centres ont pour mission de favoriser l'ensemble de la démarche, depuis la recherche jusqu'à la diffusion. La recherche elle-même, au plan de ses contenus, n'entre pas dans le champ de l'analyse qui vous est demandée. En revanche, ses objectifs et sa relation avec l'écriture, la création et la production méritent un examen attentif et un questionnement approfondi.

Je souhaiterais enfin que vous vous attachiez à étudier dans le détail les conditions de la diffusion des œuvres dans le cadre du concert et du spectacle vivant. L'Etat entend favoriser à la fois, par le croisement de ses aides en faveur de la création, de la production et de diffusion, la consolidation d'un « réseau de musique contemporaine » et une meilleure inscription des musiques nouvelles dans les « réseaux généralistes ». Ce double objectif mérite d'être réévalué à la lumière des récentes évolutions et de connaître de nouveaux développements, voire des inflexions significatives, pour permettre à la création musicale d'être plus généralement et largement présente dans la « vie de la musique ». Il vous incombera de dessiner des pistes, voire de formuler des propositions concrètes dans ce sens.

Je vous demande d'agir en étroite concertation avec toutes les structures et professions impliquées dans ces enjeux. Vous pourrez également associer à votre travail les personnalités de votre choix et procéder à toute consultation que vous jugerez utile.

Les services de la DMDTS sont à votre disposition pour vous aider dans l'accomplissement de cette mission dont je souhaite que les résultats puissent être rendus pour le 15 octobre 2004.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Le Directeur de la musique,
de la danse, du théâtre
et des spectacles

Jérôme BOUËT

Annexe 2 – Liste des personnalités rencontrées et interrogées

Thierry BEAUVERT	France Musiques
René BOSC	Radio France, direction de la Musique
Isabelle GIANATTASIO	Bibliothèque Nationale de France
Florence GETREAU	IRPMF, Bibliothèque Nationale de France
Laurent BAYLE	Cité de la Musique
Henry FOURES	CNSMD Lyon
Jean-Dominique MARCO	Festival Musica de Strasbourg
Georges APERGHIS	compositeur
Bernard CAVANNA	compositeur / Ensemble 2e2m
Frédéric DURIEUX	compositeur, professeur au CNSMDP
Philippe FENELON	compositeur
Jean GUILLOU	compositeur
Laurent PETITGIRARD	SACEM
Olivier BERNARD	SACEM
François CHESNAIS	FCM
Linda CORNEILLE, Agnès CHANIOLLEAU et Agnès PRINCET	SACD
Fabienne BIDOU	ONDA
Marianne LYON	CDMC
Bernard BROSSOLLET	Editions Choudens
Nelly QUEROL	Editions Durand-Eschig-Salabert
Christophe GIRARD et Marianne TOLEDANO	Ville de Paris
Olivier MANTEI	Premier Acte / Th. des Bouffes du Nord
Benoist BAILLERGEAU	Ensemble Ars Nova
Hervé BOUTRY	Ensemble Intercontemporain
Laurent CUNIOT	Ensemble TM +
Daniel KAWKA	Ensemble Orchestral Contemporain
Rachid SAFIR	Les Jeunes Solistes
Eric de VISCHER	Accentus
Antoine GINDT	T & M
Christian GANGNERON	ARCAL

Benoît BAUMGARTNER	CNR de Rennes
Bob REVEL	ENM de Chambéry
Bernard STIEGLER Et André SANTELLI	IRCAM
Jean-Michel LEJEUNE	IRCAM
Daniel TERUGGI	GRM
Françoise BARRIERE et Christian CLOZIER	IMEB (Bourges)
Raphaël DE VIVO	GMEM (Marseille)
James GIROUDON	GRAME (Lyon)
François PARIS	CIRM (Nice)
David JISSE	La Muse en Circuit (Alfortville)
Thierry CODUYS	La Kitchen (Paris)
Pierre JODLOWSKI	SAM (Blagnac)
Philippe FANJAS	Association des Orchestres Français
Michel AYROLLES	Orchestre National des Pays de Loire
Jean-Marc BADOR	Orchestre de Bretagne
François BOU	Orchestre National de Lille
Roland DAVID	Orchestre National d'Ile de France
Philippe GRISON	Orchestre National de Montpellier
Rose LOWRY	Orchestre de Picardie

Je tiens à remercier l'ensemble de mes anciens collègues de la DMDTS pour leur disponibilité et l'attention qu'ils ont portée à mon travail d'étude et de réflexion.

Je remercie également d'autres collègues :
ceux de la défunte DMD, Dominique Dujols, Daniel Durney, Hugues Genevois, dont l'excellente mémoire m'a été précieuse ;
ceux de plusieurs DRAC (Pierre Blanc, François Brouat, Gérard Cieslik, Pierre Costes, Laure Marcel-Berlioz, Anne-Christine Micheu, Michel-Louis Richard), qui m'ont apporté leur éclairage, indispensable, sur les forces et les faiblesses de la création musicale en région.

Alain Surrans